ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة
الذات، الوطن، الهوية

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة

الكاتب: د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة، مصطفى عطية

ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة/ د. مصطفى عطية جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٩٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٦ – ٥٨٧ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ١٦٨٩٨ / ٢٠٢٢

ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة

الذات، الوطن، الهوية





إهداء

إلى والديّ

قال تعالى:

{وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا}
(سورة الإسراء، ٢٤)

مقدمة

هل دخلنا مرحلة الحداثة حتى نتجاوزها إلى ما بعدها؟

يثور هذا السؤال وتثور حوله الكثير من الإجابات المتعارضة، بين النفي والقبول، لأن الحداثة ليست مذهبية أدبية فقط، إنها تطور مجتمعي شامل، يبدأ بالإنسان وينتهي بالأمة، فمحورها الهدم، ونقض الموروث، وإعادة بناء قلاع فكرية وثقافية من منطلقات عقلية موضوعية، تعالج أدواء الإنسان المعاصر، وتنقذ المجتمعات من صراعات إثنية وموروثات طبقية.

لقد تعثرت الدول العربية في مسيرة التحديث، بعدما امتلكت آمالا عريضة، وخططا طموحة، صيغ كثير منها من منظور غربي، تجاهل الموروث الثقافي العربي والإسلامي، مما جعل نتيجة عملية التحديث أشبه بمرقعة الدراويش، متعددة القطع، زاعقة الألوان، ولكنها ظلت في النهاية هي المرقعة، وإن تغيرت نفسية مرتديها.

بالنسبة للأدب العربي، فقد انطلق في فجر انبعاثه (مرحلة الإحياء) مستندا إلى تقاليد الشعرية العربية في أوج نضجها الفني خلال العصرين الأموي والعباسي، واستطاع البارودي وشوقي وحافظ ومطران وغيرهم أن يعيدوا بهاء إبداع العربية الأول. ولكن التحدي الحضاري كان قويا، فالنموذج الغربي حاضر بقوة، يدمي العقول العربية المبدعة، ويجعل سؤال المستقبل مطروحا بالنسبة إلينا دوما، وهو تساؤل يستدعي كيفية اللحاق

بالآخر. وفي الميدان الأدبي، كانت النظريات الأدبية تتوافد إلى المجتمع الثقافي العربي؛ بحكم سفر بعض النخبة إليهم، أو حضور علمائهم ومستشرقيهم بين ظهرانينا، وقد حسم الأدب العربي هذا الأمر مبكرا، فتتابعت تجليات وتطبيقات المذهبية الأدبية الغربية في الإبداع العربي الحديث، بدءا بالرومانسية وجماعة الديوان وأبوللو ثم مدرسة الواقعية بتنوعاتها، والحداثة بألوانها، فكأن الأدب العربي الحديث يحقق ما صعب على رواد النهضة والحكومات الثورية أن يحققوه، فباتت التيارات الأدبية العالمية متحققة في الإنتاج العربي الإبداعي بشكل عام.

وقد ارتبطت أمور عدة بهذه النهضة الأدبية المعاصرة؛ فهناك معارضون كثر لهذا اللهاث المحموم من الأدباء والمبدعين العرب لما ينتجه الغرب، وهي معارضة متفاوتة، بعضها من التقليديين، وبعضها من أجيال المبدعين أنفسهم، وبعضها من أصحاب الاتجاهات الأدبية المختلفة. فقد عارض العقاد شعر المدرسة الإحيائية الحديثة، متسلحا بما قرأه من تنظير نقدي، ونماذج إبداعية لشعراء الرومانسية الإنجليز، وكان في ذلك ينادي بالتغيير والتطور. والعقاد نفسه وقف بالمرصاد لشعراء التفعيلة، وبعض هؤلاء عارضوا شعراء الحداثة، ورفضوا قصيدة النثر.

أيضا: فإن التأثر والنقل للتيارات الأجنبية لم يكن مواكبا لازدهار هذه التيارات في الغرب، وإنما كان تاليا لها، عندما تنتهي، وتنزوي في الأدب الغربي، فإنها تنتعش وتصبح علامة على التطور في الأدب العربي، وهذا منطقي بدرجة ما، بحكم أن النقل كان بجهود فردية وليس بمنهجية

علمية، وأن كثيرا ممن تزعموا النقل عاشوا سنوات في الغرب، أو قرأوا الغرب بلغاته وهم في بلدانهم الأصلية. وبين هذا وذاك، تمضي سنون وتتابع حقب، وربما آثر البعض أن يروا اكتمال التجربة والتيار غربيا قبل أن يغامر بنقله عربيا، وهذا أمر في مجمله غير مدان، فلسنا في معركة للموضة تلهث وراء الجديد، بقدر ما هي رغبة في التواصل والتعرف على ما لدى الآخر، ومن ثم محاورته بالإبداع. إن المواكبة للجديد الثقافي والإنساني ليس تهمة، فهذا شيء حتمي في العلوم الطبيعية، وهو أيضا ضروري في العلوم الإنسانية، فكيف نحاور، ونشارك الآخر دون أن نقرأه، وهل يكون الحوار نظريا وفكريا فقط؟ أم يحاور الإبداعُ الإبداعَ؟

على صعيد آخر، فإن التيارات الأدبية الغربية نابعة من تطور مؤسسي متعدد الروافد، من علوم إنسانية عدة، معبرة عن نفسية الإنسان الغربي، وتطور ذائقته، ولكن هذا لا يمنع من وجود قواسم مشتركة بيننا وبينهم، يمكننا أن نلتقي حولها، إبداعا، ونقدا، وحوارا، في زمن العولمة، وتقارب الأمكنة، وانزواء الحدود الجغرافية، وتلاشي الحدود السياسية، وشيوع الفضاءات الإلكترونية.

يصدق هذا مع الحداثة، التي ازدهرت عربيا، بعد عقود من انتهائها غربيا. علما بأن التربة العربية لم تستقبل الحداثة بيسر، بل قاومتها بداية ثم قرأتها بتفاعل، ومن ثم أبدعت، وتجاوبت العقول والأقلام. وكانت الحداثة العربية ذات نكهة إبداعية خاصة، وإن عبّرت عن فجوات في التلقي والتواصل والتمدد.

أيضا: يمكن القول إن التجربة الأدبية العربية الحديثة اكتست واكتسبت نكهات بيئتنا العربية، وتطعمت بجواهر ثقافتنا، وأعادت إنتاجها بإبداعات جديدة، كما قرأت الواقع العربي، والذهنية العربية بشكل عقلاني ووجداني، معبرة عن هموم الإنسان العربي المعاصر؛ وإحباطاته، وآلامه، وأحلامه. وشذّ منها نصوص متناثرة، كانت فيها الروح الأجنبية (الغربية) بحكم التأثر بالترجمة أو الاقتباس.

أيضا: فإن التأثر بالتيارات الأدبية العالمية، والتجاوب معها محليا وإقليميا؛ كان نابعا من الرغبة في مواكبة التطور الإبداعي للآخر، وهي مواكبة تشبه الحوار وتنأى عن التبعية والذوبان. صحيح أن بعض من نقلوا كانوا يستهدفون النقل والتباهي بقراءة الأجنبي ومتابعة إنتاجه بما يشبه عقدة الخواجة، ولكن هؤلاء أسدوا خدمات عظيمة للأدباء العرب، الذين وعوا المترجَم، وتشربوا روحه، فتغيرت حساسيتهم، وطرحوا الكثير من الأسئلة، وغاصوا في الجديد من الحقول والموضوعات؛ مما أدى في نهاية الأمر إلى أن يصبح الأدب العربي الحديث والمعاصر والجديد: محاورا للأدب العالمي، بشخصية أدبية متميزة.

إذن، تطور الأدب العربي، وواكب الأدب العالمي، ولم يقتصر هذا على الشعر، بل امتد إلى سائر الفنون، ومنها الفن الروائي الذي نشأ عربيا بشكلانية غربية واضحة، ثم تمدد، حتى ترسخ، لتكون النصوص الروائية العربية ذات تميز، فسردت البيئة العربية، وقدمت الإنسان العربي: شخصية، وثقافة، وهموما، وأحلاما، وإحباطات، وعبرت فيما عبرت عن حساسية الأديب العربي الجديدة

التي تشربها من رؤى الحداثة، ومن ثم تطورت الحساسية، لتنتقل إلى ما بعد الحداثة، وهي نقلة أقل ما يقال فيها: إنها تعيد قراءة الحداثة العربية المعاصرة، وتطرح الأسئلة حول مشاريعها وخططها، ونتائجها، من خلال ما يرصده الأديب في وطنه؛ في أصعدة عدة، أولها ذاته، وآخرها هويته.

في ضوء ما تقدم، تأتي هذه الدراسة، ساعية لقراءة تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة من خلال نماذج دالة، وقد وقع الاختيار على خمس روايات، من ثلاثة أقطار عربية، رأى الباحث أنها تعبر بشكل أو بآخر عن رؤى ما بعد الحداثة، وهي في مجملها تدين ما وصل إليه العرب، وتعبر عن أزمة الإنسان العربي، وضياع الانتماء، والإحساس بالدونية في الوطن، وغياب الهوية الجامعة، وسيادة الفردية والنرجسية.

وربما يتساءل البعض: هذه رؤى ليست بجديدة، فقد عالجها الأدب العربي عامة، والرواية العربية خاصة، بما فيها الرواية الحداثية؟ وهذا سؤال منطقي، وللإجابة عليه، فإن كثيرا من الروايات الحداثية عبرت من منظور جزئي عن هموم الوطن، وآلام فئة أو طبقة، ومن ثم تبنت بعض الحلول والأفكار، وروّجت لمذهب فكري ما، وانتصرت لقيم عديدة، وتمسكت بالوطن، وناقشت الهوية، وكانت هناك أحلاما عديدة، حتى بعد هزيمة ١٩٦٧م، فإن الروائيين العرب عبروا عن مرارات الهزيمة، ولكنهم تمسكوا بقناعاتهم الفكرية، وجعلوا الملاذ في الوطن، كاشفين العيوب، إما بالرمز، أو بالإشارة، أو بالخطاب المباشر، ضمن بناءات سردية جديدة، وبفضاءات نصية مبدعة، وبلغة حافلة بالجديد من التراكيب، وبلاغة السرد.

أما روايات ما بعد الحداثة، فإنها حملت نمطا مغايرا، وبعض من كتبها حداثيون، أعادوا قراءة الواقع والتجربة، وبعضهم لم يكن حداثيا، بل من جيل الشباب الذين نشأوا في شعارات براقة، وتطبيق زائف، فانطلقوا منتقدين الواقع، بلغة واضحة، وسرد مباشر، وتعبير عن الأزمات برؤية شمولية، بأسئلة صريحة، وتشريح للوطن، ونثر الذات بكل ما فيها من تناقضات، ومناقشة المحرمات، ورفض الإيديولوجيات الكبرى، التي آمنوا بها فترة من الزمن، ونادوا بها في كتاباتهم، ثم عادوا رافضين لها: إما لعدم جدوى تطبيقها، أو لأن دعاتها ليسوا أهلا لها، أو لأن الجميع اكتووا بتسلط الديكتاتوريات العربية. وقد احتوت هذه الروايات على كثير من المنجز الجمالي الروائي العربي، على صعيد الشكل والأسلوب والبناء.

وقد جاءت خطة الدراسة على محورين: الأول: تمهيد نظري عن الحداثة الفلسفة والطرح، ثم ما بعد الحداثة، منظورا ومراجعات ومقارنات، وعلاقتهما بالسرد الروائي.

ثم جاءت الدراسة التطبيقية متناولة أربع روايات، من ثلاثة أقطار عربية، رغم أن انتقاءها كان عشوائيا، ولكنها جمعت الكثير من الخصائص المشتركة، في السرد والشخصيات والطرح، وهذا ما تم إيجازه في خاتمة الدراسة.

أدعو الله أن تكون هذه الدراسة لبنة من لبنات التراكم المعرفي في النقد العربي المعاصر، خاصة في قراءات ما بعد الحداثة النقدية، وفي تعاطيها مع الفن الروائي المتدفق كل يوم.

والله دوما وأبدا من وراء القصد،،،

تمهيد

قضايا ما بعد الحداثة والسرد الروائي

تأتي إضافة "ما بعد" إلى "الحداثة"، لتكون دلالة على مراجعة بدرجة ما أو قراءة مختلفة لمصطلح "الحداثة" بشكل عام، وقد شملت المراجعة طرح الكثير من الرؤى والأفكار، وإعادة النظر في كثير من المفاهيم والطروحات التي قدمتها الحداثة على امتداد تاريخها، وتنوع تجربتها.

وهذا ينطبق أيضا على كثير من الطروحات التي تبدأ بـ "ما بعد"، مثل ما بعد الصناعي، ما بعد الرأسمالية، ما بعد الاستعمار، ما بعد البنيوية، وهي طروحات غير منبتة الصلة بـ "ما بعد الحداثة" عامة. ولكي نناقش ما بعد الحداثة Post Modernism بوصفها مذهبًا فكريا وفنيا، يجدر بنا أن نطرح بعض المعلومات الأساسية المتصلة بالحداثة نفسها وفلسفتها.

نشأ مصطلح الحداثة Modernism في مجمله من مجموعة من المتناقضات ضد ما هو قديم. إن الحداثة تحمل اتجاهين: فمعنى أن نكون حداثيين "أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم. وفي الوقت نفسه يهددنا بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، كل ما نحن عليه. إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية والعرقية، حدود الطبقة والقومية، حدود الدين والإيديولوجيا، بهذا المعنى، يمكن أن تأتي الحداثة لتجمع البشرية كلها في وحدة، ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية، هي وحدة اللاوحدة، لأنها تضعنا في معترك التفكك الدائم

والتجدد، من الصراع إلى التضاد، من الغموض والمعاناة"[1].

هذان الاتجاهان ليسا متعارضين، فالمغامرة والتغيير والتجديد، تعني فيما تعنيه الثورة على المرجع السابق، والتمرد على الموروث، ورفض بعض التقاليد، ونبذ قيما متوارثة يمكن أن تعوق التقدم، وبالطبع قد تكون هناك مغالاة، ونزعات شديدة التطرف في نقض التراث، وهدمه، ورفض الدين.

جاءت الحداثة متواكبة مع متغيرات اقتصادية وسياسية وديمغرافية غزت العالم الحديث، فالانفجارات السكانية الهائلة فصلت ملايين الناس عما اعتاده أسلافهم، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة في العالم كله؛ كذلك النمو المدني السريع والعنيف، وتطور أساليب الاتصال الجماهيري، ونشوء الدول القومية القوية والمتزايدة سكانيا، والتي تُبنَى وتعمل بطرق بيروقراطية، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها، وهذا ما يدفع البشر إلى الانفعال بالتحديث وتغيير العالم، وابتكار المزيد من الرؤى والأفكار، وقد مرت –الحداثة– بثلاث مراحل منذ القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، كانت المرحلتان الأوليان تمثلان بدايات المفاهيم والثورة وظهور الوعي الحديث[2] وفي المرحلة الثالثة التي تبدأ مع مطلع القرن

---

[1] مارشال بيرمان، الحداثة: أمس واليوم وغدا، ترجمة: جابر عصفور، مقال بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٤)، إبريل ١٩٩١م، ص٢٨.

[2] المرجع السابق، ص٢٨. مرت الحداثة –كما يرى بيرمان – بثلاث مراحل: الأولى: تبدأ من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر حيث جرب الناس جوانب من الحياة الحديثة بعض الشيء، غير شاعرين بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة. المرحلة الثانية: تبدأ بالموجات الثورية العظيمة في تسعينيات القرن الثامن عشر مع الثورة الفرنسية وأصدائها وعاش الجمهور

العشرين حيث تتحقق انتصارات مشهودة في الفن والفكر، ومن ناحية أخرى يتسع الجمهور الحديث ويتبعثر في أجزاء عديدة، فتفقد فكرة الحداثة – التي يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة – الكثير من حيويتها ورنينها وعمقها وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى، ونتيجة ذلك كله، نجد أنفسنا اليوم وسط العصر الحديث الذي أضاع صلته بجذور حداثته([3]).

على الصعيد الفني فإن الحداثة تعني السعي: إلى إنشاء فن حديث يعالج به أدواء العالم الحديث، ويصحح مساره ولا يشارك فيه([4]) وهي: إشارة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير وكأسلوب في استخدام اللغة، ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره([5]) وهي أيضا: اتجاه غير شعبي قاصر على نخبة معينة([6])وقد ظهرت في نزعات فنية عديدة منها: النزعة

مشاعر ثورية، في عصر ولّد انتفاضات متفجرة في الحياة الشخصية والجوانب الاجتماعية والسياسية. أما المرحلة الثالثة: فهي في القرن العشرين حيث تتحقق انتصارات مشهودة في الفن والفكر، ومن ناحية أخرى يتسع الجمهور الحديث ويتبعثر في أجزاء عديدة، فتفقد فكرة الحداثة – التي يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة – الكثير من حيويتها ورنينها وعمقها وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى، ونتيجة ذلك كله، نجد أنفسنا اليوم وسط العصر الحديث الذي أضاع صلته بجذور حداثته (ص٢٩).

[3]) المرجع السابق، ص٢٩.

[4]) بيتر بروكر (إعداد)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ١٩٩٥م، ص١٩.

[5]) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ص٢٠.

[6]) المرجع السابق، ص٢١.

المستقبلية والدادية والسريالية والتكعيبية([7])، وهي عملية جدلية منظمة وديناميه لا تحدها حدود، وفيها استخفاف بالعامة والقذارة والشارع، كما أن لها وجودا منذ بدء التاريخ متمثلة في الاكتفاء الذاتي للفن وفي الصمت التام وفي النزعة العبثية العدمية([8])، فهي ثورة تقنية محافظة خاصة بالطبقات العليا، وبدت صورتها السياسية المعاصرة في الثورات التحديثية التي قام بها لينين والاشتراكية الشمولية التي آمن بها "ماو"([9])، وفي الجدول المقارن بين الحداثة وما بعدها الذي قدمه إيهاب حسن، بيّن فيه سمات الحداثة ومنها: الشكل المتماسك والمغلق، ومناقشة ما وراء الطبيعة، والنظام والعقلانية، والحسم والسمو، والالتزام بحدود الجنس الأدبي، وتقديم: تفسير أو قراءة له، وبناء السرد الروائي كقصة رئيسية، والعمل المتكامل فنيا وغير ذلك([10]). ورأى إيهاب حسن أن الحداثة متمحورة، وتضم تيارات فرعية تجمل في مصطلحات مثل: الابتداع، والتعددية والانتقائية والمسخ والتميز([11]).

وفي التعريف العربي لمصطلح "حداثة" نجده: "لغة: أول الأمر وابتداؤه، وجدّه (أي) إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله، من قبل، ويتحرر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس، واجترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعا وخالق مذهب جديد

---

[7]) المرجع السابق، ص٢٤.

[8]) المرجع السابق، ص٢٧، رأي يعود إلى إيرفنج هاو.

[9]) المرجع السابق، ص٢٥، رأي يعود إلى: ألفرد كازين.

[10]) المرجع السابق، ص٢٩.

[11]) المرجع السابق، ص٣٠.

مطبوع بسمته المميزة" ومن المحقق أن الحداثة التي تميزت بها فترة الستينيات قد أسهمت إسهاما فاعلا في تمهيد الطريق نحو تبلور تقنيات وأشكال جديدة.([12])

وفي مفهوم آخر فإن الجدة هي "الحداثة التي تعني نوعا من القيامة الدائمة والفتوة الأزلية المرتبطة بمثل عليا"([13]).

يشير هذان المفهومان إلى أن الحداثة لها أثر كبير في تطوير التقنيات الجمالية والشكلانية في الأدب العربي المعاصر، ولكنهما أغفلا الرؤية الفكرية والفلسفية وكيفية تلقي الحداثة لدى الأدباء العرب، وتفاعلهم معها في إبداعاتهم، كما اشتملا على عمومية الطرح، وثورية الرؤية، التي يمكن أن تشمل أزمنة عديدة.

وهذا ما نجده بعمق معرفي عند أحد أقطاب الحداثة الشعرية وهو الشاعر يوسف الخال الذي يقرر أن الحداثة: انقطاع عن النقل أيا كان مصدره، وممارسة الخلق، وأن يصدر الخلق عن الذات الواقعية الحية، التي تمتلك وعيا لفرادتها وخصوصيتها في العالم، وينبغي أن تكون الذات المبدعة على مستوى من الثقافة يداني خلاصة التجربة الإنسانية كلها، بما يجعلها ذات موقف كياني من الإنسان والوجود، وتنتج إبداعا خاصا في بيئته وعلاماته([14]).

---

[12]) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٩٢

[13]) د. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٢٠٠.

[14]) راجع تفصيلا: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، صفحات متفرقة: ص١٧، ٤١، ٨٥، ٨٨، ٩٥.

إن الحداثة تشكل انقطاعا غير مسبوق في تقاليد التاريخ الأدبي للحضارة الغربية، فلم تعد موضوعات الماضي الأدبي وصلاته الوثيقة بالقيم الاجتماعية والفكرية تحدد الحاضر، بل حل محلها موقف نقدي حاد، منطلق من الوعي الفني الخالص للذات المبدعة، الذي يتكون عالمه من صور حسية وعلامات ملتبسة، لاختراع واقع مواز جديد([15]).

وواضح أن هذا الوعي المعرفي ناتج عن التأثر بالحداثة الغربية، التي جعلت المبدع يقترب من مصاف الأنبياء، ويقف بذاته في مواجهة الكون، ويعيد قراءة الواقع، ليشيد عالما إبداعيا جديدا، في قطيعة مبدئية مع الموروث.

ومن هنا جاءت تساؤلات جوهرية حول التجربة الحداثية العربية، فإن المفهوم الغربي للحداثة فيها نقض للتراث، ورغم اجتهاد الكثير من المبدعين العرب في ترجمة المفاهيم الثورية للحداثة، وفق المنظور الغربي، إلا أنهم عانوا من إشكالية رفض التأسلف والتمغرب في آن، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية التي وعت فرادتها وخصوصيتها. كما ظل المبدعون الحداثيون يعانون من الهامشية الثقافية، في ظل غموض تجاربهم، خاصة أن الحداثة لم تعد خصيصة للبنى الاجتماعية والثقافية العربية المعاصرة([16]).

---

[15]) إبراهيم فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، دراسة بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٨، أغسطس ١٩٩١م، ص١٧. وقد ظهر هذا التوجه في تعاقب كثير من الحركات والمذاهب الفنية من الرمزية وما بعد الانطباعية والتعبيرية والمستقبلية والصورية والدادية والسريالية. ص١٧.

[16]) د. عبد المجبد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص٢٠٦.

لعل غموض بعض التجارب الحداثية في الفنون والأدب عائد إلى رؤى الحداثة الخاصة بالشكل الفني؛ حيث كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعي، ويرون أن الفن وسيلة لهدف إنساني، بينما كان الحداثيون على النقيض يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية، وبدلا من استدراج انتباه المتلقي إلى الواقع الخارجي، يحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد، وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجودا مغايرا وواقعا بديلا موازيا(١٧).

وقد أوغل الحداثيون في الاعتناء بالشكل الفني، لأن الحداثة في الغرب كانت ناتجا موازيا لنزعات التخصص وتقسيم العمل، وإعلان خصوصية الفن واستقلال الفن في إيجاد الشكل لعمله، وأن الحداثة رفض لدور الفن العاكس أو المسجل أو المترجم لنظام ثابت. وقد اندفعوا إلى المغالاة، والتطرف أحيانا، في تثوير خاماتهم، وإرهاف وسائلهم الفنية، وتغيير نمط التذوق السائد الذي لا يستسيغ أعمالهم(١٨). ولذا قد "يخامرنا شعور بالقطيعة والغربة، عندما نتلقى إبداعات الحداثة، فالأمر كله إذن في صراع بين الأشكال، أو منافسة بين أشكال متباينة ولكنها جميعا إنسانية"(١٩).

ومن الانتقادات الأخرى للحداثة، في الفن التشكيلي مثلا، أنه – في جوهره – صعب الفهم، يخاطب جمهورا قليل العدد، يتذوق الجمال،

---

١٧) د. صلاح قنصوه، الفن والشكل والحداثة، دراسة بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (١١)، نوفمبر ١٩٩١م، ص٢٣.

١٨) المرجع السابق، ص٢٣.

١٩) المرجع السابق، ص٢٤.

ويتميز بخلفية من المعلومات لهذا الفن، أما الجمهور العريض فلا يفهم هذا الفن. لقد حمّل الفن الحداثي العالم ما لا يحتمل، ففي مجال العمارة مثلا أبعد الأشكال القديمة، ومهّد الطريق لأشكال جديدة، ولكنه في الوقت نفسه عقيم بلا جدوى([٢٠])، لأنه لم يصل إلى أكبر حجم من الجماهير.

وقد أدرك عدد من الحداثيين في سنوات الستينيات من القرن العشرين عمق الأزمة الحداثية، وتحدثوا عن أفكار جديدة، يمكن أن تكون بدايات لما بعد الحداثة، فقد اعترفوا بداية بالفن الجماهيري، ومن ثم راحوا يراجعون أفكارهم عن طليعة الفن الحداثي بشكل عام، فصرخ جون كيج: يجب أن نصحو للحياة التي نحياها"، وأقر ليزلي فيدلر بأهمية أن: "نعبر الحدود ونغلق الثغرات"، وكان ذلك يعني تحطيم الأسوار بين الفن وغيره من الأنشطة الإنسانية من مثل التسلية التجارية والتكنولوجيا الصناعية والأزياء والتصميم والسياسة، وتحطيم الحواجز بين التخصصات والعمل معا في ألوان من الإنتاج المشترك؛ لإيجاد فنون أكثر تركيبا وغنى([٢١]).

أما ما بعد الحداثة: فقد مرت بمراحل عدة؛ ظهرت أولا في مجال العمارة ثم انتقلت إلى الأدب، ثم الفلسفة، ومن ثم في علوم السياسة وعلوم الاجتماع. وهي تعود إلى حركة الشك العميق التي انتابت الباحثين في العالم، وهي حركة شاملة تضرب في البديهيات والمسلمات الفكرية، وقد

---

[٢٠]) فرانك كايم، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد محمد حسن، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد الثالث، شتاء ٢٠٠١ م، ص٢٥٨.

[٢١]) مارشال بيرمان، الحداثة: أمس واليوم وغدا، م س، ص٣٩.

أسفرت عن عدم يقين كلي، ورغبة في صياغة نظريات جديدة أكثر قدرة على قراءة نص العالم المعقد(٢٢).

لقد كانت أعلى الأصوات عن "موت الحداثة" صادرة عن المعماريين الجدد ولعل طرح فكرتهم يمكن أن يوضح ببساطة نمط تفكيرهم، ويعطي لفتة أساسية عن مفهوم ما بعد الحداثة. فهناك "إفلاس الصروح المعمارية التي تشبه كتلا منحوتة، ونقدا لطابع النخبة وادعاءات تحويل المكان وسيلة لتحويل العالم، وتدمير نسيج المدينة بإفراز متكاثر لصناديق زجاجية ونتوءات عالية قطعت صلتها بسياقها المباشر وحولته إلى مكان عمومي هابط المكانة، أي نقدا لنظرية العمل الفني الحداثي المتعالي على الواقع والمفارق له"(٢٣) فالمجتمعات الغربية تحيا داخل ثقافة ما بعد الحداثة ابتداء من العمارة التي تغوص الآن في الأشكال المتنافرة للأمكنة التجارية والموتيلات والوجبات السريعة وفي ألعاب الإيماء والأصداء الشكلية التاريخية التي تكفل القرابة بين هذه المباني والأيقونات التجارية المحيطة بها(٢٤).

فمع اتساع المدينة الحديثة، وتشابه أنماط البناء: أعمدة خراسانية، وجدران زجاجية، وصغر المساحات، وندرة الزخارف والمنحوتات، وبساطة

---

٢٢) انظر: السيد ياسين، الثورة المعرفية المعاصرة: حركة ما بعد الحداثة، دراسة في كتاب: التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣– ١٩٩٨م)، منشورات أكاديمية الفنون، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٩، ١٠.

٢٣) إبراهيم فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، م س، ص١٩.

٢٤) المرجع السابق، ص٢٠.

الأثاث، والاعتناء بالأجهزة والتقنيات في البناء والحياة، لم تعد العين تدرك جماليات البناء المزخرف القديم، فكانت الثورة على الحداثة وأشكالها الفنية المختلفة، ومن ثم بدأت التساؤلات عن جدوى الاعتناء بالشكل، وجعله غاية فنية، في الفنون والآداب بشكل عام.

وهناك ستة مبادئ أساسية تدعو لها حركة ما بعد الحداثة:

أولها: تحطيم سلطة الأنساق الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة، التي تتخذ شكل الإيديولوجيات، لأنها تقدم تفسيرات كلية للعالم، وتهمل حقيقة التنوع الإنساني. وأن المؤلف لا يمتلك التفسير النهائي للعمل، بل كل عمل قابل للتأويل، وأن المؤلف قد مات (أي انتهى دوره عند كتابة النص ويقع العبء بعد ذلك على القارئ، وتعني أيضا زوال السلطة الفكرية للمؤلف). فيجب أن يقدم المؤلف نصا منفتحا (غير منغلق) خاليا من الأحكام القاطعة، والنتائج النهائية(٢٥).

ثانيها: السعي إلى إلغاء التقابل بين الذات والموضوع، فهو من موروثات الحداثة، فلم تعد الذات تمتلك فلسفة شاملة، ولا يقينا كاملا، وهذا يفتح المجال لقبول سائر الأفكار والطروحات والنظريات ما دام النص يقبلها. وإن كان هناك خلافات حول مفهوم الذات نفسه وماهيته، وحدود فعل الذات في الحياة(٢٦).

ثالثها: إن دراسة التاريخ مهمة فقط في إلقاء الضوء على الحاضر، فيجدر تقليل الاهتمام بالدراسات التاريخية والاعتماد عليها في تفسير

---

٢٥) السيد ياسين، الثورة المعرفية المعاصرة: حركة ما بعد الحداثة م س، ص١١.

٢٦) المرجع السابق، ص١٢، ١٣.

العالم، فالتاريخ بالنسبة لهؤلاء مجال للأساطير والإيديولوجيات والتحيز، وهو اختراع من الأمم الغربية الحديثة لقمع شعوب العالم الثالث، وأبناء الحضارات غير الغربية، على أساس أن التاريخ الغربي محوري، مركزي في النهضة، وتقف على هامشه سائر الحضارات والأمم. وتغير تبعا لذلك مفهوم الزمن فلم يعد الزمن خطا تراتبيا، بل فيه الكثير من عدم الاتصال والفوضى، فالزمن الحقيقي –كما يقول عالم الطبيعة ستفين هوكنج – ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا. وأيضا لم تعد الجغرافيا وحدودها ثابتة، فقد تخطتها الاتصالات الحديثة، وتلاقح الأفكار والثقافات([٢٧]).

رابعها: رفض احتكار الحقيقة، وأن تتحكم نظرية في علم أو مجتمع، فمن المهم تقليص حجم النظريات وأثرها المفترض، واستبدال حركة الحياة اليومية وديناميات التفاعل في المجتمعات المحلية بها؛ لأن النظريات تغيّب الفروق النوعية ولا تعتني بالتعدديات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

خامسها: رفض التمثيل (الإنابة في الانتخابات) ورفض التشابه والمحاكاة في الفنون، فكل فرد مختلف عن الآخر، ولا يمكن مشابهته أو التعبير عنه بشكل نهائي كما يتخيل البعض.

سادسها: الاهتمام بمنهجية التفكيك ودور التأويل الحدسي ودور القيم في البحث العلمي، ونسبية المفاهيم والطروحات([٢٨]).

---

[٢٧]) السيد ياسين، الثورة المعرفية المعاصرة: حركة ما بعد الحداثة، ص١٣، ١٤.

[٢٨]) المرجع السابق، ص١٤، ١٥، ١٦. يأتي رفض الإنابة في الانتخابات: منطلقا من رفض المحاكاة بشكل عام، وأن يعبر الفرد عن ذاته بنفسه، رافضا من ينوب عنه.

فلم تجد ما بعد الحداثة حرجا في تسويغ الطابع السلعي للفنون، لأنها رفضت "صنمية الحداثة"، وقبلت التطابق مع الحياة اليومية ذات الطابع السلعي في مبادلاتها، والغوص في الحياة بكل ابتذالاتها، إنها تحطم الانفصال الحداثي بين الجمالي واليومي، بين المؤلف وعمله، بين الفن وجمهوره([٢٩]).

ومن المنظور الأدبي، فهي، بداية، بمثابة إعادة نظر أو تقديم تعريف آخر للحداثة ومراجعة لها، واستكشاف جديد لقضايا وإمكانات طرحها بعض أدباء الحداثة الأوائل([٣٠]) وقد جاء في مواجهة مزيج من القلق والاغتراب، وسعي إلى تقبل طاقات الثقافة الجماهيرية العامة قبولا إيجابيا، وجماليات فن السوقة والأحداث والنظم العشوائي للشعر، وأفرزت حساسية ثقافية شاملة جديدة، لتدرك الجمال في آلة أو في حل مسألة رياضية، وأيضا: فيها نزعة بدائية نحو البساطة في حمى التقنيات، والتطلع إلى ما وراء الذكورة العنصرية وما بعد النزعة البطولية([٣١]).

وتطور الاتجاه أكثر مع جهود إيهاب حسن ليشمل: تجميع القطع والإطار والمنظور والنقيض والمكان والنص والنص الظاهري، واستفاد من طروحات ديريدا (في التفكيك)([٣٢])، ويعدد إيهاب حسن عددا من سمات ما بعد الحداثة ومنها: العبث، الفوضى، التفكيك والهدم والتحليل، الغياب، التفريق، الاستطراد والاسترسال، وعدم التسليم بتفسير واحد أو

---

[٢٩]) إبراهيم فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، م س، ص٢٠.

[٣٠]) فرانك كايم، الحداثة وما بعد الحداثة، م س، ص٢٢.

[٣١]) المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩.

[٣٢]) المرجع السابق، ص٢٩.

ما يسمى: "ضد التفسير/ سوء القراءة"، سرد روائي مضاد، الأسلوب الشخصي، تعدد الأشكال، انفصام الشخصية، السخرية، اللاحسم، الذاتية(٣٣)وأيضا: فقدان اليقين المنطقي والوجودي(٣٤)، والمطالبة بعالم جديد شجاع خال من طغيان المجموع، والترحيب بالتعددية أو ما يسميه الانتشار، ورفض العزلة، وهي: خصم عنيد للرؤية الإجمالية، والسعي إلى تحقيق وحدة عالمية، وإنشاء كون إنساني واحد، وتحقيق أهداف سياسية مشتركة تتوافق مع فئات اجتماعية وهيئات متباينة(٣٥).

لقد جاءت ما بعد الحداثة كثورة ضد الأشكال المعتمدة المسيطرة للحداثة العليا التي اجتاحت الفنون، فقد شعر جيل الستينيات في الغرب وأمريكا أن الحداثيين الكبار باتوا أصناما خانقة ومميتة، يجب تدميرها، لإنتاج أعمال جديدة. وأيضا محو الفواصل والحدود بشكل عام، فلا تمييز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية (الشعبية)(٣٦). فالنزعات الحداثية التي تسعى وراء الشكل الخالص والتمرد الخالص هي نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث، ولابد من الانفتاح على التنوع والغنى

---

٣٣) المرجع السابق، ص٣٠.

٣٤) المرجع السابق، ص٣١.

٣٥) المرجع السابق، ص٣٢، ص٣٣.

٣٦) انظر: فريدريك جيمسون، التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣- ١٩٩٨م)، ترجمة: محمد الجندي، مرجع سابق، ص٢١- ٢٣.

المتعدد للأشياء على المواد والأفكار التي يولدها العالم الحديث([٣٧]).

والسبب في الضيق الشديد أن "الإنتاج الثقافي احتبس داخل أسوار العقل، فلم يعد يتطلع مباشرة إلى العالم الحقيقي باحثا عن الدلالة، لكنه أصبح وكأنه في كهف أفلاطون يحاول التقاط تصوره العقلي للعالم من خلال أسواره"([٣٨]).

وبناء عليه فقد بات الإنسان – ذاتا وجسدا – في تيه أمام الجغرافيا والأمكنة، فلم يعد الجسد قادرا على تحديد موقعه عندما يكون في مبان عملاقة، ولا قادرا على معرفة العالم الخارجي بالنسبة إليه، ومن هنا، فقد ضعفت الذات، وتلاشى عنفوانها أمام الثورة المعرفية والاتصالية الهائلة، وأصبح الإنسان محتجزا بين ثنايا معطياتها كموضوع فردي([٣٩]).

معارضات ما بعد الحداثة:

عارض العديد من المفكرين حركة ما بعد الحداثة، واعتبر بعضهم أن الحداثة نفسها لم تكتمل كي يتم تجاوزها، وأن بعض طروحات ما بعد الحداثة نادى بها الحداثيون أنفسهم، واتخذ آخرون المنظور الماركسي منطلقا لمعارضة ما بعد الحداثة. فنرى على سبيل المثال:

"فريدرديك جيمسون" الذي انطلق من الفلسفة الماركسية في معارضته، وتساءل عن مغزى إدانة "الشمولية" في الفكر الفلسفي من قبل

---

[٣٧]) شارل بيرمان، الحداثة: أمس واليوم وغدا، م س، ص٤٠. لقد سمّى بيرمان هذا التوجه "ما بعد الحداثة"، واعتبره امتدادا للحداثة نفسها خاصة أنه صادر عن مفكرين وفنانين حداثيين.

[٣٨]) فريدريك جيمسون، التحول الثقافي، م س، ص٣٢.

[٣٩]) المرجع السابق، ص٣٦.

ما بعد الحداثيين، مؤكدا أن الشمولية كانت مطلبا تاريخيا، وهذا يحتاج إلى تفسير تاريخي خاص، فقد ظهر في لحظة كانت صياغة المفاهيم ممكنة، وضرورية، بل هي لحظة مميزة في الفكر البشري(٤٠). وهي نقطة مهمة –في رأينا– فمراعاة الشرط التاريخي، وحاجات العقل البشري في مرحلة زمنية معينة أمر مهم، وأن النظريات ذات الطرح الشمولي كانت مطلبا في بعض الأزمنة. ولكن أزمة هذه النظريات في افتراضها اليقين – أو هكذا تخيل أنصارها – وفي إلغاء الآخر، وتبني رؤية أحادية، تم فرضها في بعض المجتمعات بالقهر، وهذا ما استدعى مقاومة تيارات الحداثة في مجتمعات دول العالم الثالث، ويقرّ "جيمسون" هذا الرأي: "في تلك الحقبة القديمة، تمزقت مجتمعات العالم الثالث بتغلغل الحداثة الغربية، التي ولّدت ضد نفسها في جميع الأشكال الثقافية المختلفة التي تميز كل مجتمع – موقفا مضادا يمكن وصفه بصفة عامة بالرجعية: (تمثّل في) تأكيد وجود وجود أصل ثقافي وأحيانا ديني لديه القدرة على مقاومة استيعاب الحداثة الغربية، كانت تلك الرجعية بالطبع بنية مستقلة ظهرت إلى الوجود نتيجة ممارسات الحداثيين أنفسهم"(٤١).

لقد تعامل الحداثيون مع شعوب العالم الثالث، من منظور استعلائي؛ معتقدين أن النموذج الغربي في التقدم يصلح لكل المجتمعات، وبدلا من أخذ العوامل الثقافية المكونة للمجتمعات في حسبان صناع النهضة فهما

---

٤٠) المرجع السابق، ص٥٩.

٤١) المرجع السابق، ص٧٤.

وعملا، تم نفي هذه العوامل، مما استتبع مقاومة شديدة من السكان المحليين، خاصة إذا وجدوا من يحارب الموروث الثقافي والديني دون أن يقدم بدائل حقيقية أو جنات أرضية. بجانب أن ممارسات معظم الحداثيين، سواء كانوا في السلطة أو على توافق معها أو تضاد، أثارت حنق الكثيرين لما فيها من استبداد وأنانية وتسلط فكري، وشهوة التأبيد في السلطة.

أما "تيري إليجتون" فإنه يستهل معارضته بطرح تفرقة بين ما بعد الحداثة Post Modernism وما بعد التحديث Postmodernity، فالمصطلح الأخير يعني فترة تاريخية معينة، وذات أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة والعقل والهوية والموضوعية، وفي فكرة اتجاه العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لا خيار لها، وفي القصص الشمولي، وفي التفسيرات النهائية وهو يرى العالم – على عكس أنماط التنوير هذه – كشيء عرضي، وبلا أساس ثابت ومتنوع وغير مستقر وغير حتمي فهو عبارة عن مجموعة من الثقافات غير الموحدة، أو التفسيرات التي يتولد عنها درجات من التشكك في موضوعية الحقيقة، والتاريخ والمفاهيم، ومعطيات الطبيعة، وثبات الهويات([٤٢]). وهي ناتجة عن أسباب مادية – كما يرى البعض – ترتبط بالتحولات التاريخية في الغرب نحو شكل جديد من الرأسمالية، ونحو عالم تكنولوجي عرضي بلا سلطة شمولية، وعن الاتجاه الاستهلاكي والحضارة الصناعية التي ازدهرت فيها الخدمات والتمويل والمعلومات أكثر من الصناعات

---

[٤٢]) تيري إليجتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: د. منى سلام، نشر: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، سلسلة دراسات نقدية، ٢٠٠٠م، ص٧.

التقليدية، وتركت السياسة الطبقية الكلاسيكية الساحة كي يظهر مكانها مجال واسع الانتشار من الهويات السياسية(٤٣).

ومصطلح ما بعد الحداثة Post Modernism –كما يرى إليجتون– يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة، يدينها ويرى أنها تعكس بعض التغييرات البعيدة المدى بأسلوب فني سطحي، غير شمولي، وبلا ركيزة، فهو أٍسلوب لعوب، ومشتق ومتعدد وانتقائي، يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية، وأيضا بين الفن وتجارب الحياة اليومية(٤٤). فهو مصطلح معبر عن ظاهرة خادعة، فلكما أكدتَ على جزء منها، وجدت أنه غير صحيح بالنسبة إلى جزء آخر(٤٥).

صحيح أن إليجتون يتخذ موقفا سلبيا من فلسفة ما بعد الحداثة، ولكنه أشار إلى أمر مهم يتعلق بالأسباب المادية والاجتماعية والثقافية والسياسية والتقنية لنشوء ما بعد الحداثة، وهي في مجملها ترتبط بثورة الاتصالات، وتخطي الحدود، والاعتراف بالهويات والثقافات الإثنية، وتعدد التفسيرات، وعدم اليقين والتشكك في الكيانات الثقافية والإيديولوجية الكبرى وغير ذلك.

لقد جاءت أحكام إليجتون من منظور اشتراكي "ولكن هذا لا يعني أن الاشتراكية لا تعاني هي الأخرى من مشاكل" –كما يقول –، وهو يرى أن نقده لما بعد الحداثة نابعا من رغبته في عالم يسود فيه العدل، وعدم الاستسلام لهذه

---

٤٣) تيري إليجتون، أوهام ما بعد الحداثة، م س، نفس الصفحة.

٤٤) المرجع السابق، ص٨.

٤٥) المرجع السابق، ص٩.

الكتلة المنفرة التي تمثل العالم المعاصر، وهو لا يدعي تقديم بديل واضح لما بعد الحداثة، ولكنه يرغب في أن يتحسن وضعنا (وضع العالم)(٤٦). وهو ما يبينه في موضع آخر حيث يرى أن تفكير ما بعد الحداثيين لا يشغل نفسه –بالضبط– بالقضايا الأخلاقية التي تشغل الإنسان المعاصر، مثل أنظمة الحكم المستبدة، وعدم مصداقية الشعارات السياسية، وعدم الاهتمام بمعالجة استعباد البشر، ونشر الخير في العالم، ومعالجة الظروف المادية التي تؤدي إلى حالات الحرب الدائمة، التي تؤدي إلى حالة من القهر، وتجعل استغلال الإنسان هو النظام السائد اليوم(٤٧). وفي سبيل ذلك يرى أن الاشتراكية– بوصفها من تجليات الحداثة– "تأخذ إنسانة بائسة من سكان الضواحي وتدفعها إلى أقصى الحدود حيث تتكشف حقيقتها الخاصة التي تم إخفاؤها كفرد"(٤٨). وهذا ما يؤكده "سمير أمين" في رفضه لما بعد الحداثة، موضحا أن مشروع الحداثة الغربي لم ينته بعد، مؤكدا على أن ما بعد الحداثة تتقوقع "في أطر الجماعات الوطنية الشوفينية أو تحت الوطنية أو الإثنية، وهذه ممارسات تناقض تماما دعوة أنصار مذهب ما بعد الحداثة إلى تقوية السلوك الديمقراطي في الإدارة اليومية للشؤون الاجتماعية حيث إنها ممارسات تقبل الإذعان للسنن التقليدية فتتغذى من الكراهية الجماعية والشوفينيات وأشكال التعصب المتنوعة والبعيدة عن روح الديمقراطية"(٤٩).

---

٤٦) المرجع السابق، ص١٠.

٤٧) انظر: المرجع السابق، ص٩٢– ٩٤.

٤٨) المرجع السابق، ص٩٥.

٤٩) سمير أمين، تجاوز الحداثة أم تطويرها؟ ضمن ملف "ما بعد الحداثة"، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله (فلسطين) عمان، الأردن، شتاء ١٩٩٨، ص٢٨.

بداية، فقد رفض إليجتون المنحى الشعبي والاعتراف بالثقافات الهامشية لبعض فنون ما بعد الحداثة، ورأى أنها سطحية. وهذا تعميم مخل، ففرق بين السطحية وبين الاعتراف بالروافد الثقافية للشعوب والهويات، وهو ما يؤكد عليه "إيهاب حسن" حيث يسمي هذا التوجه "استكشاف حافز التحطيم الذاتي الذي كان جزءا من تراث الصمت الأدبي (مثل): فن البوب POP والصمت، وثقافة الجماهير والتفكك"، ويتساءل عن ماهية ما بعد الحداثة نفسها: أهي مجرد اتجاه فني؟ أم ظاهرة اجتماعية؟ وربما تبدّل في النزعة الإنسية الغربية بأسرها؟(٥٠) وينحاز إيهاب حسن إلى أن فكر ما بعد الحداثة هو طرح أعم من كونه اتجاها فنيا أو ظاهرة اجتماعية، ويرى أن هناك حقولا عديدة مثل: علم البلاغة، الألسنية، النظرية الأدبية، الفلسفة، الأنثروبولجيا، التحليل النفسي، العلوم السياسية، اللاهوت(٥١).

كما يربط إليجتون بين ما بعد الحداثة، والمظالم التي تعم العالم: قتلا، تدميرا، إفقارا، استغلالا لثروات الشعوب، التحكم في مصائرها، تغييب الأخلاق عن السياسة، إهدار حقوق الإنسان...، بجانب الازدواجية التي تمارسها القوى الكبرى، في سياساتها مع الشعوب. وهو ما يؤكده سمير أمين في إدانته باحتفاء ما بعد الحداثي بالإثنيات والنزعات العرقية التي تبث مشاعر الكراهية بين الشعوب والأفراد.

---

٥٠) إيهاب حسن، نحو مفهوم لما بعد الحداثة، ترجمة: صبحي حديدي، ضمن ملف ما بعد الحداثة، مجلة الكرمل، م س، ص١٤.

٥١) المرجع السابق، ص١٩.

ولاشك أن هذه أمور حادثة، ولكنها ليست وليدة اليوم، ولا من نواتج ما بعد الحداثة، إنما تعود إلى الحقبة الكولونيالية الغربية، وجزء منها تتحمله منظومة الدول الاشتراكية، بغض النظر عن حسن تطبيق النظرية الاشتراكية أو سوء التطبيق، في الغرب والشرق. وبعبارة أشمل: فإن الحداثة– تاريخا وممارسة – تتحمل العبء الأكبر لهذه المظالم التي أصابت العالم منذ قرون، والفلسفة الماركسية إحدى نواتج الحداثة في بعض مراحلها. كما أن هناك فرقا بين الاعتراف بالهويات والإثنيات، ثقافة وروافدا، وبين تغذية مشاعر الكراهية لدى طوائف المجتمع والأفراد، فالأولى هي اعتراف ثقافي فكري بأحد المكونات الثقافية، وهي مقبولة فكريا وديمقراطيا، ضمن منظومة القبول للآخر، ومحاورته، والاستفادة منه. أما الثانية، فهي مرفوضة قطعا نظريا وتطبيقيا، وكون وجود ممارسات غير ديمقراطية، فهي لا تحمّل – بالطبع – على النظرية.

ومن ناحية أخرى، فإن ما بعد الحداثة تشمل مراجعات عديدة على الصعيد السياسي،وتتبني حقوق الأقليات والاعتراف بالهويات والإثنيات في المجتمع الواحد، وتدعو إلى التعايش المشترك بين الثقافات المختلفة، في الدولة الواحدة، وعلى صعيد العالم، وهذا – لو تم تطبيقه – فإنه يجنب العالم الكثير من الويلات التي اكتوى بنيرانها بسبب الصراعات الإثنية، والتحكم في مقدرات الشعوب، وإعلاء شأن النظرية الواحدة. ولا يغيب عنا، أن الحروب العالمية والإقليمية، تعود أسبابها غالبا إلى الرغبة في السيطرة والتحكم وإلغاء الآخر.

أيضا: فإن حركة ما بعد الحداثة تتبنى – ضمن طروحاتها – المواثيق الدولية لحقوق الإنسان بأجيالها المختلفة: حقوق الطفل، المرأة، العجائز...، وتتعاطف مع الحركات الدولية عابرة الحدود، التي تسعى إلى خدمة الفقراء والمضطهدين والضعفاء، مستفيدة من تقلص الحدود، وثورة الاتصالات.

وهذا لا يعني أنها ترفض الاشتراكية، لأنها ببساطة لا تقدم بدائل لها أو لغيرها من الرؤى الاقتصادية والسياسية، وإنما تحاول أن تصهر القيم الإيجابية في مختلف المذاهب والثقافات، لتكون عونا للإنسان الجديد على فهم نفسه، واختيار النهج الأصح له.

ولاشك أن أزمات الإنسان المعاصر المتعددة، لن تحل بمجرد تبني توجهات فلسفية وفكرية معينة، لأنها أزمات متشابكة معقدة نظريا، وتتداخل قوى كثيرة وعوامل عديدة في حلها عمليا، فليس من اليسير حلها في عقد أو عقود من الزمان، ولا يتوقف حلها على تبني توجه ما فكري ثقافي.

ما بعد الحداثة والسرد الروائي:

اعتمد الشكل الروائي التقليدي على محاكاة الواقع أوتمثيله، ويسعى الكاتب إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه، وترسم فيه الشخوص على على أنها ممثلة للواقع، كما أن الأحداث والأفعال تختار وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث في الواقع، وذلك بهدف نقد هذا الواقع، وإبراز ما يختفي

تحت السطح من عوامل خفية[٥٢]. أما الأعمال الروائية الحديثة والحداثية فهي تتعمد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع، وترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة، وتسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، وتؤكد فيه على إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا للفكر، ويستخدم في ذلك التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع، ولكنه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلا، إن القص بهذه الفلسفة يقدم احتمالات أكثر لعالمنا، وسواء كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنها تخالف قوانين الواقع أو أنها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها في الخيال[٥٣].

إن البناء الفكري المستقل، والاحتمالات التي يبنيها القاص، والتي يمكن أن تخالف الواقع، وتغرق في الخيال والتجريد، هي لب فلسفة الحداثة، فالروائي الحداثي يسعى إلى مواجهة الواقع بذاته، وفكره، يقرأه، ويعيد تصويره في بناء فكري خاص به، ويطرح إيديولوجية ما لإصلاح هذا الواقع، وقد لا يكون الطرح متماشيا مع الواقع، فيكون التجريد والخيال وسيلتين للبناء الروائي الحداثي خاصة إذا كانت هناك إيديولوجية كبرى يتبناها القاص في قراءته للواقع، وهذا يفسر البنى الروائية المتعددة التي نراها في الأعمال الروائية الحداثية، حيث نجد تعددا في البناء الفني، مخالفا الشكل التقليدي الذي يحوي العقدة وحلها، وتتصاعد فيه الأحداث من

---

٥٢) د. نبيلة إبراهيم، قصُّ الحداثة، دراسة بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس، العدد الرابع، ١٩٨٦م، ص٩٦.

٥٣) المرجع السابق، ص ٩٦.

نقطة البدء إلى النهاية، مارة بالحبكة القصصية، في حين نسف القص الحداثي هذا الشكل، واعتمد أشكالا مختلفة، في ضوء قراءة الروائي للحياة والواقع من منظوره، فقد يبدأ من ذروة الحدث أو من نهايتها، وقد يعرض الأحداث بأصوات الشخوص، ولكن هناك إيديولوجية ونسق فكري يقف وراء هذا البناء الروائي والقصصي.

أما القص ما بعد الحداثي، فهو يحاول أن يقرأ الواقع كما هو، بكل تشظيه، وتناقضاته، وينقل توترات الشارع، وصراعات الشخصيات الفكرية والنفسية، كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري.

يعرّف "ليوتار" ما بعد الحداثي بأنه: "التشكك إزاء الميتا – حكايات. هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم، لكن هذا التقدم يفترضه سلفا، وأبرز ما يناظر قِدَم جهاز إضفاء المشروعية الميتا – حكائي، وهو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التي كانت تعتمد عليها في الماضي. إن الوظيفة الحكائية تفقد عناصرها الوظيفية، وبطلها العظيم ومخاطرها العظيمة وهدفها العظيم، إنها تتبعثر في سحب من عناصر لغوية حكائية – عناصر حكائية، لكن أيضا إشارية وتقعيدية ووصفية وما إلى ذلك"(٥٤).

تقترب ما بعد الحداثة من الواقعية، وهي واقعية ناشئة عن التقدم العلمي والتقني الذي يقدم تفسيرات علمية وعقلانية ومادية لكثير من الظواهر المعقدة، وهي نوع من المواكبة للطروحات العلمية والإنسانية التي

---

٥٤) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٤.

تفسر الكثير من المشكلات في مجتمع اليوم. ويحدد النص المرجع السابق أن فكر ما بعد الحداثة في السرديات بكافة أشكالها، يسقط: البطل العظيم، والمخاطر العظيمة التي يواجهها، والهدف النبيل الذي يحمله، لأنه يشكك في كثير من القناعات والمسلمات التي يحملها البطل نفسه، إن لم يشكك في البطل بمثاليته غير الواقعية، لذا تأتي الكثير من النصوص السردية، ما بعد الحداثية، حافلة بالشذرات، والتشظي، التي تعبر في إشاراتها عن هذا التشكك بشكل جمالي وفلسفي. لذا يتعين على كلٍ من: الروائي والمصوّر ما بعد الحداثيين؛ أن يشككا في قواعد السرد المعتادة، فيجب أن يضعا "موضع التساؤل قواعد فن التصوير أو السرد كما تعلماها وتلقياها من سابقيهما، ولا بد أن تلك القواعد سرعان ما ستبدو لهما وسيلة للخداع وللإغراء وللطمأنة، مما يجعل من المستحيل عليها أن تكون صادقة تحت اسم التصوير والأدب، تجري قطيعة غير مسبوقة"(٥٥)

وفي سبيل ذلك يتم رفض التوفيقية فهي "درجة صفر للثقافة العامة المعاصرة..، ومن السهل العثور على جمهور للثقافة التوفيقية والفن...، لكن واقعية أي شي يصلح تلك هي في الحقيقة واقعية النقود"(٥٦)

فالحكاية تتغير فلسفتها في ما بعد الحداثة لأن: "نمط المشروعية الذي نناقشه والذي يعيد تقديم الحكاية على أساس صلاحية المعرفة؛ يمكن أن يتخذ طريقين، اعتمادا على كونه يمثل ذات الحكاية بوصفها إدراكية أو عملية؛

---

٥٥) المرجع السابق، ص١٠٤.

٥٦) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ص١٠٥.

بوصفها بطلة للمعرفة أو بطلا للحرية، وبسبب هذا البديل، لا يتغير معنى المشروعية فحسب، بل يبدو بالفعل أن الحكاية غير قادرة على وصف هذا المعنى بدقة"(٥٧). وهذا ما يسمى "نزع المشروعية"، ففي "المجتمع والثقافة المعاصرين – مجتمع ما بعد صناعي، ثقافة ما بعد حداثية – يصاغ سؤال مشروعية المعرفة بمفردات مختلفة، فقد فقدت الحكايات الكبرى مصداقيتها، بصرف النظر عن نمط التوحيد الذي تستخدمه...، (وهو) أحد آثار ازدهار التقنيات والتكنولوجيات منذ الحرب العالمية الثانية، ذلك الازدهار الذي حوّل الاهتمام من غايات الفعل إلى وسائله..، وهو تجدد ألغى البديل الشيوعي ومنح قيمة للتمتع الفردي بالسلع والخدمات"(٥٨)

وعلى صعيد آخر، يقرر إمبرتو إيكو أن السارد ما بعد الحداثي يدرك أن الماضي "يبعث من جديد، لأنه لا ينبغي تدميره، فتدميره يؤدي إلى الصمت، وإحياء الماضي للنظر فيه ينبغي أن يتسم بالسخرية لا بالبراءة"(٥٩) وهي سخرية فاعلة منتجة وليست مدمرة، أي تعيد قراءة الماضي بروح جديدة، تنصب على الحاضر، على حين أن الحداثة كانت تتمنى أن تلغي الماضي، ولكن ما بعد الحداثة تعود إليه في أي وقت تاريخي وبروح ساخرة، وهو منظور يستحق المقارنة بالنبرات الغامضة والنزعة العدمية التي نصادفها في حكاياته الأخرى(٦٠).

---

٥٧) المرجع السابق، ص٥١.

٥٨) المرجع السابق، ص٥٦.

٥٩)بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، م س، ص٣٥٦.

٦٠) المرجع السابق، ص٣٥٤.

فيذهب ما بعد الحداثي إلى كسر أية معايير تحقيبية بين الحديث والحداثة وما بعد الحداثة، بشكل عجيب وطريف، فكسر الزمن هو الرسالة الكبرى لخطاب ما بعد الحداثة، فهناك مشروعات فنية وفلسفية ومعمارية قد تسبق المفهوم، أو تمهد له، وقد تحوي في طياتها: طروحات الحداثة وما بعد الحداثة، أي تتجاور التصورات الزمنية والفكرية في عمل واحد، أو تحوي حقبة الحداثة تصورات ما بعد الحداثة، أو تشمل مراجعات لمفاهيم سادت في فترة الحداثة أو الحديث. أيضا فإن ما بعد الحداثة تضاد الحداثة في قبولها بالثقافات الأخرى، فعلى حين رفض هيجل تاريخ الشعوب البدائية والفقيرة، ورأى أن الأوروبيين هم الذين حملوا مشعل القدر التاريخي فقط، أما الأقوام الأصليون في أمريكا وأفريقيا فهي شعوب افتقرت إلى التاريخ لغياب الكتابة التاريخية وانعدام الوعي الجمعي([٦١]).

أزمة الحداثة في العالم العربي:

إن تاريخية الحداثة تكشف تناقضاتها ونسبيتها، وتحول مفاهيمها، فهي ليست كلا واحدا، ويبدو هذا واضحا في انتقال الحداثة بين بيئات مختلفة، وثقافات أخرى وهو ما حدث مع المجتمعات العربية، حيث تعرفت المجتمعات العربية على الحداثة في مظاهرها المادية: الإدارية والتقنية والعلمية، في غياب البنى الفكرية والسياسية والفلسفية التي أدت إلى نشوئها في الغرب، ومن هنا

---

[٦١]) انظر تفصيلا: صبحي حديدي: الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة، ماذا في الـ ما بعد: من قبل ومن بعد؟، مجلة الكرمل، م س، ملف ما بعد الحداثة، ص٥٦، ٥٧.

جاءت علاقة العرب بالحداثة علاقة نقل وتأثر، واستفادة من الأفكار والتوجهات الفلسفية والإبداعات الجمالية[٦٢].

فقد تضافر الحداثيون العرب مع جهود الحكومات الثورية التي جاءت بعد الاستقلال عن المحتل الأجنبي، ورفعوا شعارات مأخوذة من النظم الغربية: اشتراكية أو ليبرالية، وظنوا أن المسألة مجرد عقدين أو أكثر وتلحق الدول العربية بركب التقدم، وتدخل عصر الحداثة، لقد كانت أحلاما وردية، صدمت المثقف العربي بعد خمسين عاما من الحصاد.

لقد أخذت الدولة العربية الحديثة أو الحداثية بأسباب التقدم، وأعلت قيم الحداثة، وتبنت خططا تنموية وتحديثية في شتى جوانب الحياة، أو هكذا ادّعت الحكومات عقب استقلالها عن المحتل الأجنبي، ورفعت شعارات عليا، نجحت في تحقيق النزر اليسير، وأخفقت في الكثير، وهو ما انعكس سلبا على السكان الذين تضاعفت أعدادهم، وتدنت الخدمات المقدمة إليهم.

إن الحصيلة التنموية بعد عقود من تنفيذ هذه الخطط كانت سيئة، فلم يتحقق الاستقلال بمفهومه الشامل: اقتصادي، وسياسي وعسكري، وباتت النظم الحاكمة أكثر تسلطية ودموية واستبدادا من المحتل ذاته، وأصبح الاقتصاد الوطني معتمدا على الدول الأجنبية: زراعة وصناعة وأسلحة، مع زيادة نسبة الأمية، وغلبة الاقتصاد أحادي الجانب، وارتفاع

---

[٦٢]) راجع: د. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون،، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٦٦، ٦٧.

معدلات البطالة، بجانب المديونيات العالية، وإخفاق عمليات النقل نقل المنظومة المعرفية([63])، وتزايد التبعية التقنية والثقافية وفي توجهات الحياة، بجانب التبعيات في الخيارات السياسية، واستمرار نزيف الهجرة للأدمغة والكفاءات إلى الخارج، وتبديد الموارد في الحروب، والإنفاق على قوات الشرطة والجيش، وفوق ذلك فساد النخب الحاكمة([64]).

ومن هنا جاءت مراجعة المفكرين العرب لهذا الإرث، ووضعوا الكثير من علامات الاستفهام حول طبيعة التوجهات الفكرية، ومدى الالتزام في تطبيقها، ومنهجية المسؤولين والقادة وقناعاتهم وجديتهم في تنفيذ هذه الطموحات. وهي

---

[63]) وصلت نسبة الأمية إلى ما يزيد عن ٦٠%، وكانت نسبة العاطلين عن العمل من خريجي الجامعات ١٥ %، علما أن الطلبة الذين يكملون تعليمهم العالي تكون نسبتهم (٣,٤%) من إجمالي عدد السكان، ولا تتعدى نسبة الإنفاق على البحث العلمي والباحثين.١٥% وقد كان الوطن العربي مكتفيا في بداية الستينيات غذائيا، والآن بات العجز الغذائي ضخما ليصل إلى (١٢,١) مليار دولار عام ١٩٩٥م، وسيستمر العجز إلى العام ٢٠٢٥م، وتشكل نسبة الديون نسبة كبيرة من الناتج المحلي، وهذا تسبب في تآكل عوائد التنمية وتدني الخدمات لصالح فوائد الديون... وغير ذلك. راجع: سلمان رشيد سلمان، مؤشرات المستقبل وواقع الأمة العربية، دراسة منشورة في مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٢٨٢، أغسطس ٢٠٠٢، ص٩٣، ٩٤. كما أن المقارنة بين العرب مجتمعين وإسرائيل تثير الخجل، على الصعيد العلمي والتقاني والعسكري، ويكفي أن نصيب الفرد من الناتج المحلي الإجمالي قد تضاعف إلى خمس مرات منذ عام ١٩٥٠م، وهذا عائد إلى السياسة العلمية النشيطة التي تنتهجها إسرائيل والتي فتحت المجال أمام صناعاتها المدنية والعسكرية للتصدير. راجع: فجوة علمية مفزعة بين العرب وإسرائيل، التقرير الاستراتيجي العربي ١٩٩٩، القسم الخامس، نشر: مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١١٤، ١١٥.

[64]) منير الحمش، مقاربة الواقع العربي في ضوء العلاقة بين التنمية والاستقرار، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٣٥٣، يوليو ٢٠٠٨م، ص٢٢، ٢٣.

مراجعة بدأت مبكرا وفي خضم تيار الحداثة ذاته، ولكنها كانت جزئية النظرة، تنتقد مظاهر وسلبيات في المجتمع، ولكنها لم تتطرق – غالبا – إلى أزمة الحداثة في المجتمع بشكل عام، ولم تطرح أسئلة على شاكلة: هل هذه التوجهات تناسب مجتمعاتنا؟ وهل هي تتفق مع ثقافتنا؟ ولماذا تكون معاداة التراث والدين والتقاليد بهذا الشكل المطلق؟ وهل تشرّبت النخبة العربية قيم الحداثة بالفعل أم أن المسألة مجرد مظاهر مادية؟ وما حصاد الطروحات الفكرية والعقائدية التي قدمها المثقفون العرب ونادوا بها؟ إنها عملية إعادة تقييم الواقع العربي الثقافي والحضاري بعد عقود من التحديث، وإعادة التقييم لا تشمل فقط النقد الجزئي، وإنما تطرح علامات استفهام شاملة حول المنهجية والمذهبية الفكرية، وأيضا حول الذات العربية والهوية وحقيقة استقلال الوطن. وهي المراجعات التي ظهرت بصورتها الأشمل في عدد من الأعمال السردية الروائية.

وقد جاء اختيار الباحث ميدان الرواية لأنها الفن الأكثر تعبيرا عن المجتمع شخوصا، وممارسات وثقافة وتوجهات، وهذا لا ينفي تجلي ما بعد الحداثة في تجارب إبداعية عديدة: شعرا ومسرحا وفنا تشكيليا، ولكن الطرح الروائي يكون هو الأبرز في التعبير عن حالة الوطن الراهنة، والاقتراب من الذات العربية، والوقوف على سؤال الهوية المؤرق، وهي أسئلة مكرورة منذ مطلع النهضة العربية الحديثة.

الدراسة التطبيقية:

سعى الباحث في تناوله الروايات – موضع الدراسة – إلى دراسة الخطاب Discourse في الروايات، وهي دراسة تتجاوز الأطر الجزئية والحالة المفردة في

النص التي تتعامل مع الخطاب ومعطياته بشكل مبتسر، إلى قراءة شاملة ليصبح طريقة في التناول الفني (الأسلوبي والبنائي...) أي تقديم خطاب نقدي نابع من خطاب النص الروائي، ليكون كاشفا عن رسالة النص، ومحللا طبيعة هذه الرسالة، وسياقاتها الثقافية والاجتماعية والفكرية، منطلقا من البنى الجمالية وأنساقها في النص، رافضا أحكام القيمة، مسترشدا بالمنهجية العلمية النابعة من شفرات النص والسياق؛ ذلك أن الخطاب "يزاول عمله في الرواية بأشكال مختلفة وفي مستويات غير متجانسة، تجعل دراسته مهمة لا تخلو من صعوبة... (وهي) تتمظهر من خلال العلامات الكلامية للتلفظ الذاتي"(٦٥). كما أن الدراسة الدقيقة للوصف في السرد تعد مفتاحا لفهم الفضاء الداخلي، حيث "يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرّف الفضاء الداخلي ودلالته السياقية"(٦٦). وهذا الوصف يشمل المكان، الزمان، الشخصيات، الأحداث.

فمن المهم التخلص من القطيعة القائمة بين الشكلانية المجردة، والإيديولوجية التي لا تقل تجريدية، وتتم الدراسة للشكل والمضمون كشيء واحد، داخل الخطاب المعتبر، ولمجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية، ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا(٦٧). وقد

٦٥) برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٦.

٦٦) المرجع السابق، ص٤٢.

٦٧) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٥.

استفادت الدراسة التطبيقية من مناهج النقد الحداثي، وما بعد الحداثي، مثل المنهج السردي، والأسلوبي، والتناص، والتفكيك، والنقد الثقافي، والسيموطيقا بهدف تقديم رؤية شاملة الطرح، عبر المعطيات الجمالية والبنائية واللغوية في النصوص الروائية.

جاء اختيار هذه الروايات قصديا، من ثلاثة أقطار العربية: مصر، سورية، الجزائر، بما يتفق مع هدف هذه الدراسة في رصد تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة في الذات والهوية والوطن، وهي القضايا المحورية التي أقلقت ولا زالت الفرد العربي المعاصر، وهذا لا ينفي بالطبع وجود هذه التجليات لدى كثير من الروائيين العرب على امتداد الأرض العربية بأشكال مختلفة.

ولننتقل إلى الفصل الأول، وهو يشمل أولى الدراسات التطبيقية؛ رواية "قلاع ضامرة" لعبد الرحمن حلاق، لنبدأ مناقشة الطروحات الإيديولوجية الحداثية عندما اصطدمت على الأرض، ووضعت على المحك.

الفصل الأول

رواية قلاع ضامرة
وتهاوي قلاع الإيديولوجيا

تستفز رواية "قلاع ضامرة" للروائي عبد الرحمن حلاق(١) المتلقي: استفزاز: المكان، والزمن، والشخصيات، فتجعل المتلقي لاهثًا كي يجمع النثيرات، ليعيد ترتيبها، وتصنيفها، ومن ثم يجد نفسه أمام بناءً روائيا قاعدته: التمزيق وقمته: الترتيب. وليس التشريح مترادفًا للفوضى، بل هو مثل تمزيق الطبيب ثنايا الجرح علّه يصل موضع الألم فيمنع أسبابه، ويوقف نزفه.

إن المبدع حين يراجع المسلمات النظرية في ضوء الممارسات الشخصية لأصحابها، فهو يختبر مدى ترسّخها في الواقع المعيش، ومدى تعاركها مع الأهواء الشخصية، والنزعات الإثنية، هو مثل الطبيب، ولكنه ينبش جروح الذات والوطن؛ يتعمقها، ويتعرف كنه الجرح، بدلاً من البكاء فقط على أطلالها.

إن هذه الرواية تنتمي لأدب ما بعد الحداثة حيث: الفقدان الشديد لليقين المنطقي والوجودي الذي يتجلى في تقنية الهدم واللاحسم والذاتية، وفي نفس الوقت تسعى الذات إلى إعادة البناء والتركيب رمزيًا(٢) لعلها تظفر بيقين جديد، يقنع النفس، ويعمّق الانتماء والرضا.

---

(٣) عبد الرحمن حلاق، "قلاع ضامرة"، منشورات دار حوار، اللاذقية، سورية، ٢٠٠٧م، والمؤلف سوري من مواليد ١٩٦٠م، له إبداعات قصصية عدة، وهذه هي الرواية الأولى له.

(٢) انظر: بيتر بروك (تحرير)، الحداثة وما بعد الحداثة، م س، ص٣١.

إن ما بعد الحداثي: "يبحث عن تقديمات جديدة، لا لكي يستمتع بها، بل لكي ينقل حسًا أقوى بما لا يقبل التقديم. إن الفنان ما بعد الحداثي في وضع الفيلسوف؛ فالنص الذي يكتبه والعمل الذي ينتجه لا تحكمهما– من حيث المبدأ – قواعد راسخة سلفًا، ولا يمكن الحكم عليهما طبقًا لحكم قاطع عن طريق مقولات مألوفة عن النص أو العمل..."(٣).

أي أن المتلقي – في منظور ما بعد الحداثة – يتلقى العمل الإبداعي دون شكل وقناعة مسبقة لديه، بل هو متهيأ للمفاجأة: مفاجأة الشكل الذي هو غير مستقر، ومفاجأة النقاش – وبالأدق التفجير – للمسلمات الفكرية.

فهذه: "القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته. الفنان والكاتب – إذن – يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلاً..."(٤)

ولعل أفضل السبل في قراءة النص الروائي – ما بعد الحداثي – وأبعاده الفكرية؛ الاستعانة بالنقد الثقافي ودراساته، التي "كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه، وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب

---

(٣) جان – فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، م س، ص ١٠٩.

(٤) المرجع السابق، ص ١٠٩.

مفهوم الدراسات الثقافية، ليس النص سوى مادة أولية يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل وكل ما يمكن تجريده من النص"(٥).

وهذا يعني ألا يتم التوقف عند النص السردي في جمالياته فحسب، بل ينفتح الدارس على مجال عريض من الاهتمامات، إلى ما هو غير محسوب وإلى ما هو غير جمالي، سواء كان خطابا أم ظاهرة(٦).

فالقارئ الناقد لا يستسلم لجاذبية جمال النص، بل يسعى إلى الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النص/ السرد، ولهذا فإن القراءة الثقافية تفتح النص على معارف مختلفة ومتنوعة، وتفسّره في إطار علاقته بغيره من الأجناس الثقافية والعلوم المختلفة، وهي تستند في ذلك على الوعي الثقافي للقارئ الذي يمكنه من تحليل الأنظمة الثقافية التي أبدع فيها النص، وينظر إلى "الوعي" على أنه مرحلة تعبر عن منطقة "النضج" في نمو الفكر الإنساني، وبداية الوعي: معرفة المعنى اللغوي، ثم معرفة الجمالي، ثم البحث في مرحلة نظم العمل الأدبي، وما فيه من معطيات ثقافية وسوسيولوجية وفكرية(٧).

---

٥) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧.

٦) المرجع السابق، ص٣١.

٧) انظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي: نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، بحث منشور في أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، القاهرة ديسمبر ٢٠٠٣ م، المجلد الثاني، ص١٦٢، ١٦٣.

جو الرواية:

في رواية قلاع ضامرة لعبد الرحمن حلاق، نرى البطل "جمال" يعمل معلمًا مؤقتًا في قرية تقع بالقرب من الحدود السورية التركية، من جبال زاجروس، فأهلها من أصول كردية، بينما البطل – وهو طالب جامعي في كلية الآداب في السنة الثالثة – جاء يعلّم اللغة العربية التي يعشقها، واستطاع أن يحبب الطلاب والطالبات فيها، ومن ثم نظّم حصص تقوية مجانية في الفترة المسائية، فازداد حب الطلاب له، بينما عانى من بغض المعلمين الذين يتربحون من الدروس الخصوصية، والذين راحوا يذمونه ويشنعون عليه في البلدة، فيما لم يهتم البطل بهم، واستمر في منهجه، فتتعمق علاقاته بطلابه، وتحبه طالباته، ويتزيّنّ له، بينما يبدو هو – بداية – حريصًا على عدم التورط في علاقات غرامية معهن. تستوقفنا علاقة المعلم بطالبة شديدة الجمال "ملكة"، تعاني من سقوط أمها في الدعارة مع أكابر القرية، حيث تمتنع الفتاة عن هذا الطريق، رغم تحريض أمها لها، وتنخرط في علاقة حب مع "جمال" انتهت بعناق حار في غرفته. وقد اشتد تآمر الناس عليه، وجاءه شيخ القرية "مستو" يبرر له ضرورة المغادرة خوفًا عليه، وطاعة لولي الأمر (المختار أو العمدة) ومنعًا من الصراعات في المدرسة وبين الأهالي، لأن هناك تقارير كتبت ضده، فيقرر البطل ترك القرية والعودة إلى حلب مدينة مولده ونشأته وجامعته، لمواصلة دراسته الجامعية، ولقاء رفاقه، وهم شعراء ومنظّرون ومنظّمون، حيث يفاجأ بانضمام مجموعة من الفتيات إلى الشلة، وانغماس البعض في علاقات حب، فيما يخشى البعض الآخر أن تكون الفتيات مندسات من جهاز

المخابرات، الذي نشط أفراده في هذه الفترة (١٩٨٥)، فقد مرّ عامان على مذابح الإخوان المسلمين في صراعهم مع السلطة، والتي أدت إلى لهجوم الجيش على مدينة حلب، وتدمير ثلث المدينة القديمة، ناهيك عن الاغتصاب والقتل والسرقة، وتكوين جيش من المخبرين والعملاء من سكان المدينة، بعدها، توهمت السلطة أنها قضت على الإخوان، فراحت تصفي باقي التنظيمات السرية، الاشتراكية والقومية، وتعقبت أعضاءها، ومن هذه التنظيمات الاتحاد الاشتراكي الذي ينتمي إليه البطل. يعلم "جمال" أن صديقًا موسيقيًا (خالد) له متعَقَبًا من قبل أجهزة الأمن، فيسعى لمساعدته، فلا يجد مكانًا يخبئه فيه إلا بيت ملكة وأمها في القرية، ينزل البطل من السيارة أمام بيت ملكة، فتتلقاه الأخيرة بشوق، ثم توافق على استضافة "خالد" في بيتها، وتقترح ملكة على أمها الثائرة أن تقول في القرية إن "خالدًا" زوج الأم، توافق الأم على مضض، ويتطور الأمر إلى إعجاب متبادل بين خالد الرفيق والأم، ثم عشق ووله، فقد أعاد خالد الأم إلى شبابها، وذكّرها بأبي ملكة، الذي كان ماركسيًا مثاليًا، اختفى فجأة، وترك الأم وابنتها تقاسيان شظف العيش. كانت "ملكة" قد صوّرت خمسة من كبار رجال القرية في أوضاع مخلة مع أمها، ومنهم المختار والشيخ، من أجل تهديدهم، إذا حاولوا اغتصابها، وتظل تحمل في قلبها حبًا لا آخر له لجمال. يستطيع "خالد" أن يقنع ملكة بفكره الاشتراكي، قبل مغادرته ثانية إلى حلب، خوفًا أن يشي به أحد في القرية ويضر ملكة وأمها، وشوقًا إلى الموسيقى والوتر، فيعود ويظل يعاني من المطاردة ثم يسقط في الاعتقال والتعذيب، فيتحمل حتى يضيق به المحقق ثم يطلق سراحه. تتقاطع

الأحداث مع شخصية "طوني" هذا الرفيق الذي يصادق فتاة تدعى "جوليا"، شديدة الجمال، وفي نفس الوقت ذات أزمة أسرية خاصة، فقد طلّق أبوها أمها، لأنها سقطت في غرام صديق له، كان فنانًا تشكيليًا أراد أن يرسم الأم الجميلة، وبدأ يختلي بها في المنزل، وبطبيعة الأمور تطورت العلاقة إلى عشق ومن ثم طلاق من الزوج، لتجد "جوليا" نفسها ضائعة بين والديها، فكلٍ منهما كوّن حياة زوجية جديدة، فاستجابت جوليا لطوني، الذي عرض عليها أن تمارس الإغواء مع شلة الرفاق، ليرى مدى انجذابهم للجنس الناعم، ومدى استعدادهم للتخلي عن ثوابتهم الإيديولوجية، وبالفعل تسللت جوليا للشلة، وسقط في غرامها العديدون مثل: فريد وحسن، واستغل طوني رغبتها الجارفة أن تكون شاعرة وسياسية، وخلال سنة – وهي لم تنضج بعد – تصدر جوليا ديوانها الأول، وبه العديد من قصائد "حسن" وقد عرفها رفاقه من أسلوبه الشعري، وبدا اسمها يتردد في الجرائد. وفوق ذلك، صارت عميلة للمخابرات، بعدما ورّطها طوني في إسقاط الرفاق.

ضمن التقاطعات السردية: نرى ملكة، الفتاة المتحرقة شوقًا لجمال، تذهب له في "حلب"، وتقص عليه كيف أنها تعاني من تربص ابن المختار بها، الذي هو –بالمناسبة– أحد عملاء الأمن، وكيف أنه يهددها بأنها ستكون له شاءت أم أبت. فزرعت ملكة البيت كله بسكاكين حتى إذا هاجمها تقتله. قضت ملكة هذا اليوم في غرام مع جمال وقدمت بكارتها بمحض إرادتها إلى حبيبها، بدلا من أن تفقدها اغتصابًا. ثم عادت للقرية.

يقرر جمال العودة ثانية للقرية، مشتاقا إلى غرفته وطلابه، وراغبا في التفرغ للاستذكار للسنة النهائية، فقد مر عام على تتابع هذه الأحداث، وعندما يعود يفاجأ بخبر العثور على ملكة مقتولة في بيتها بطلق ناري، وابن المختار مقتول معها بسكين في صدره، والأم ميتة خنقًا بشريط لاصق على فمها، والغريب أن البيت كان مغلقًا من الداخل، وتتابع الأحداث.

يتفاجأ جمال بأن الصور التي صورتها "ملكة" لكبار رجال القرية ووضِعَت على المقابر، ومن ثم انتشرت في البلد لتدوي فضائح لا آخر لها للشيخ والمختار ورئيس المخفر. فرحل الشيخ عن القرية. واكتشف جمال بعدها أن هناك شخصًا كان وراء القتل، وهو "آزاد" أحد أصدقاء "جمال" في القرية، الذي يصارحه أن ملكة أوصته أن يقوم بتوزيع الصور على المقابر لو تعرضت للقتل، ويعترف له أنه دخل المنزل، حيث وعد "ملكة" أن يقوم بحراستها يوميًا، وبالفعل دخل ليلاً فوجد ابن المختار يحاول اغتصابها، فضربه على رأسه فأطلق المغتصب النار على ملكة وقتلها، ثم سقط على الأرض مضرجًا بدمائه، فأسرع آزاد بغرس السكين في صدره. وهنا ينصح جمال آزاد أن يكتم هذا الأمر، وتم تقييد الحادث ضد مجهول.

يتقابل جمال مع رفيقة مناضلة، حسنة الأخلاق وهي "أسينة"، فيتلاقيان فكريًا في الاتفاق على مأساة الوطن، وروحيًا بحب ناضج يُتوَّج بالمشاركة في الحياة وتكون هذه خاتمة الرواية.

يمكن أن نطلق على العرض المتقدم لأحداث الرواية، بأنه "تجميع للمتشظي"، وهو ناتج عن القراءة الأولى والثانية، ويظل هذا التجميع عرضة

للتعديل، مع كل قراءة فاعلة، وتتفاعل القراءة أكثر، إذا عدنا إلى تحليل النثيرات السردية، في محاولة لتقديم تجميع جديد، وفقًا لعناصر وجماليات سردية يكون التأويل مفتاحًا لتناسقها، وتجميع المتشظي المنفلت بها.

ومفهوم التشظي أو التفكك Fragmentation نفسه من آثار الحداثة في الأدب من كون الحركة منطلقة من رفض كل ماهو تقليدي، ورفض النظر إلى الفن على أنه محاكاة للواقع، مع التخصيب المتبادل للفنون(٨).بمعنى أن الحركة السردية في أحداث الرواية انطلقت من رفض السرد التقليدي المتتابع، فالفن ليس محاكاة للواقع، وإنما إعادة صياغة لهذا الواقع في قالب فني، وفق رؤية الأديب.

وهذه الرؤية الجمالية تم البناء عليها في أدب ما بعد الحداثة، مع اعتبار التشظي وسيلة لتقديم أكثر من قراءة فكرية وتشريح للذات وإظهار تناقضاتها، وأيضا تعدد أنماطها الثقافية، دون الاكتفاء بتصور فكري واحد عن الحياة أو الموضوع أو الأشخاص.

البناء السردي:

تأسس البناء السردي في الرواية على عناصر عدة:

أولها: التعدد الصوتي حيث نجد رواة متعددين بضمائر المتكلم، وإن كانت الغلبة الروائية للبطل "جمال" حيث استهل الرواية بذكر ما حدث له

---

٨) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢، ص١٢٣.

في القرية، ثم عودته لحلب ولقائه رفاقه، وكذلك ختمت الرواية بالزواج بين جمال وأسينة. فجمال هو الشخصية المحورية التي تتقاطع معها وحولها سائر الشخصيات. وتأتي شخصية "ملكة" التي تعرض علاقتها بجمال في القرية ثم سفرها له إلى حلب، وتطور علاقتها به، من حب إلى معاشرة كاملة ذات صبغة رومانسية دافقة. وتأتي شخصية "خالد" المناضل المثقف وهو يروي مأساته في السجن، ثم علاقته مع أم ملكة، ثم نجد شخصية جوليا وعلاقتها مع طوني، وكلاهما يحكي بضمير المتكلم، عن تجربته في الحياة، وأبعادها الفكرية والعملية.

ثانيها: لا تروي كل شخصية الأحداث من وجهة نظرها، بل هي تروي أحداثًا تكمل بها أحداثًا أخرى سابقة لها، وبالتالي تقوم كل شخصية بتنمية الحدث الروائي وفقًا لدورها، فلم نجد حدثًا مركزيًا واحدًا تحكيه من وجهة نظرها، بل تتجاوز هذه التقنية كي تساهم في تتابع الأحداث وتنميتها، وتعميق الشخصيات الأخرى عبر الكشف عن ماضيها الأسري أو الإبداعي أو السياسي. وكما رأينا فيما ترويه "ملكة" فقد انبرى صوتها الروائي يكمل ما ذكره جمال، ثم يطور الحدث عبر إخبارها عما حدث في القرية ولها ولأمها بعد رحيل جمال، ثم عندما حضر مع زميله "خالد"، وسفرها لجمال في حلب. ونفس الأمر ما ترويه "جوليا" عن مشاكلها الأسرية بين أبيها وأمها والفنان عشيق الأم، ثم علاقتها بطوني الذي يحاول دفعها للشلة، ثم تورطها في العمالة المخابراتية ونصحبها وهي فرحة بصدور أول ديوان لها، نصف قصائده كتبها الشاعر الرفيق "حسن"، ونتقابل مع

شخصيات أخرى مثل فراس وفؤاد رفيقي جمال في التدريب العسكري في الجامعة، وعقيل الطالب المدسوس عليهم من قبل أجهزة الأمن، ونتعرف عليها من خلال ضمير الغائب.

ثالثها: إن هذه التقنية لها آثارها التشويقية، حيث تحدث زلزلة للمتلقي حين يجد أن السرد بضمير المتكلم انتقل به إلى شخصية أخرى، فيجهد المتلقي للتعرف عليها، ويجهد أكثر حينما يكتشف أن السارد المتكلم يكمل أحداثًا سابقة زمنيًا، ومكانيًا. بجانب أنها تقيم لونًا من الرؤية الموضوعية في السرد، كيلا يكون "جمال" هو الراوي الوحيد المهيمن في السرد والحدث، وهذا يشكّل مصادرة على دور الآخرين في بناء الأحداث، وعرض وجهات نظرهم بشأن المواقف التي اتخذوها في هذه الأحداث.

رابعها: لجأت "ملكة" في سردها إلى تقنية الخطابات المرسلة للحبيب جمال، وهي تقنية تتلاءم مع بعد الساردة المكاني عن حلب، وتعبر عن الصلة المستمرة بين ملكة وجمال عبر الرسائل ذات البوح الصريح، ولم تأخذ الرسالة شكل الخطاب التقليدي، بل جاءت سردًا مرويًا بضمير المتكلم، مع وجود جمل ذات خطاب مباشر، تنقلنا لطريقة الرسالة. والأغرب أن تتقاطع الرسالة مع الحدث، بطريقة خفية لا نستشعرها إلا بالتأمل الدقيق، حيث تختلط الرسالة بالحدث، فالرسالة ذات أسلوب تقريري نهايته نهاية الفقرة. ثم نفاجأ بالحدث: حوار وحركة وشخصيات، ويعود السرد بنا إلى الرسالة ثانية، في تداخل فريد، لا يعنى بمدى الالتزام

السردي بين الحكي والخطاب المرسل، بقدر ما يعنى بتنمية الحدث. فهذه ملكة تخبرنا من رسالتها أنها قدمت "حلب" للقاء حبيبها جمال، مقررة أنها صارت له: قلبًا وجسدًا (هكذا الرسالة)، ثم نفاجأ بالحدث أنها تتصل بجمال في بيته، ويتقابلان، ويقضيان يومًا ممتعًا، وتعود إلى قريتها، ونعود معها لأجواء الرسالة التي تنقل معاناة ملكة مع ابن المختار.

خامسها: لم تقتصر الرواية على ضمير المتكلم، بل اشتملت ضمائر: الغائب والمخاطب، مثلما يخاطب جمال الطبيعة الجميلة في القرية وخطابه لحلب حين يقدم إليها، وفي كلا الموقفين: يتناسب ضمير المخاطب مع البنية القصصية دون تشتت سردي، كما جاء ضمير الغائب ليكمل الحدث، ويعبر عن القفزات الزمنية التي اقتضاها السرد، فيربط بين المتشظي السردي، حيث علمنا به ما حدث في حلب للإخوان المسلمين ولغيرهم من الجماعات السياسية، وهي أحداث رويت موجزة، في تخط زمني ومكاني في السرد، لا يناسبها بأي حال ضمير المتكلم، وإلا احتاج مجلدات ضخمة، بل تحتاج ضمير الغائب الذي يعرض الأحداث التاريخية بشكل مجمل.

سادسها:جاءت الرواية في هيئة فصول مرقمة، يشكّل كل فصل وحدة زمنية ومكانية وشخصية، مع ارتدادات ماضية لتعميق الأحداث وربطها منطقيًا وسرديًا بالرواية،وإن كنتُ أقترح أن تتخذ الفصول عنونة باسم السارد المتكلم من أجل تمييز الشخصية عن غيرها، فبعض الفصول تتداخل أحداثها وشخصياتها، مما يسقط المتلقي في تيه – أحيانًا– فلا يعرف السارد لهذا الفصل أو ذاك.

سابعها: لجأ المؤلف الضمني إلى التقطيع الزمني والمكاني بطريقة ممنهجة، استهدفت تعميق التصعيد الدرامي، وتعرية الواقع السياسي والاجتماعي والفردي، وكان الأنسب هذه التقنية المقطعة في فصول مرقمة، والتقاطعية في الأحداث تتناسب مع طبيعة الرواية الكاشفة خبايا القهر السياسي للتجمعات اليسارية والقومية والشعبية.

الشخصيات:

لو تمعّنا في الشخصيات التي وردت في الرواية نلاحظ أنها جاءت معبرة عن نماذج بعينها من واقع المجتمع الثقافي والسياسي، واستطاعت بحركتها في الفضاء السردي أن تنقل لنا عمق الأزمة المجتمعية، وهذا ما يسمى "الفضاء المنظور" ويعني: "الطريقة التي يستطيع الراوي / الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"(٩)، وقد برع السارد في عرض شخصيات متعددة الأنماط: فكرا وسلوكا، بحركة في الفضاء النصي؛ يمكن أن نعي سماتها من خلال الإشارات المتعددة التي تظهر في ثنايا السرد، "فالسمات التكوينية للشخصية تتألف من إشارات باطنية وخارجية، تنتمي إلى عدة مستويات سردية أو وصفية أو خطابية"(١٠). فقد توزعت أنماط الشخصيات معبرة عن أزمة الوطن:

---

٩) د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٦٢.

١٠) برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، م س، ص٤٥. وهناك عناصر أربعة نعي بها الشخصية وهي: تصوير الشخصية: الجانب الذاتي فيها أو الطبوغرافي، المحكي وهو ما تفعله الشخصية، الحوار: ما تقوله الشخصية، المونولوج: ما تفكر فيه الشخصية.

فـ "جمال": طالب جامعي، مثقف يساري (يبدو أنه ذو فكر ماركسي)، يتعامل مع السياسة بنظرية مثالية، ثم انكسرت النظرة في احتكاكاته الواقعية في القرية وفي المدينة "حلب"، حيث وجد أن حجم الفساد والعمالة والأنانية يغلف المجتمع نخبةً وشعبًا، واكتشف أن الكثير من الشعارات المثالية تتحطم على أيدي رافعيها، بفعل خضوعهم لنزواتهم الشخصية، وعدم صمودهم أمام أجهزة الأمن، وسرعة التخلي عن المبدأ؛ لصالح المنافع الذاتية، وهو في الوقت نفسه شخص إيجابي؛ ابتعد عن المتاجرة بالطلاب في المدرسة عبر عمل فصول تقوية مسائية مجانية لهم، واستطاع أن يجتذب – وهو معلم اللغة العربية – مجموعة منهم في عالم الأدب: ثلاثة شعراء وقاصّيَن، كما تصرف بشكل سريع في إنقاذ زميله "خالد" وتخبئته عند أم ملكة، وكان فطنًا مع رفاقه لمحاولات المخابرات في معسكر التدريب العسكري مع الطالب عقيل العميل، فاستطاعوا الإفلات منه، وفي النهاية يتزوج من رفيقة مناضلة، جمعهما الحب والفهم المشترك. إن جمال يمثل النموذج الناجح الذي يرومه المؤلف الضمني، وإن كان يجنح إلى الذاتية في تصرفاته وأحكامه، وهذا ما اتضح من إدانته للأفراد الشهوانيين، والتنظيم الذي لا يعبأ بالمشاعر الإنسانية ولا القدرات الإبداعية للرفاق، واختلافه المستمر معهم، وكونه لم يقر أنه منخرط في تنظيم الاتحاد الاشتراكي بشكل كامل على نحو ما نجد لدى رفيقه خالد.

"خالد": المثقف المثالي، طالب جامعي يدرس الموسيقى، يمارس أنشطة سياسية عملية، تستهدف التحرك وسط الناس بعيدًا عن التنظيرات السياسية على المقاهي، فهو يمثل الجانب الإيجابي التنظيمي، في مواجهة

الفئة المتكلمة الشهوانية، وكان صموده في المعتقل حافزًا لثبات رفيقه جمال. وكلا الشخصيتين ينتصر لهما المؤلف الضمني، فالأول يمثل النجاح في الحياة الاجتماعية والأدبية، والثاني يمثل الثبات الفكري والتنظيمي. وهذا لا يمنع من سقوط كلتا الشخصيتين في خضم العلاقات الجنسية غير المشروعة (جمال مع ملكة، وخالد مع أمها) ولكنه سقوط النزوة المؤقتة، وليس الشبق الدائم.

طوني: مؤدلج مدع، يتخذ السياسة والأدب وسيلة لاجتذاب الفتيات والظهور في المنتديات، وسعى إلى تزييف وعي جوليا بإغرائها بنشر ديوان شعر، من خلال تنمية علاقتها مع أفراد المجموعة، بل وإسقاط المثاليين منهم مثل: جمال، الذي أبى متفهمًا دوافعها، وفطن لزيف تجربتها الشعرية المسروقة. ويبدو أن طوني كان على علاقة واضحة بالمخابرات، وجرّ جوليا إلى العمالة أيضًا.

جوليا: فتاة تتسول بجمالها شهرة أدبية في مجتمع الجامعة، وتحاول أن تعوّض جوانب النقص المتولدة عن أزمتها الأسرية، ولا مانع لديها من العلاقات غير الشرعية، وفتنة الشباب المناضل من خلال عمالتها للأمن، وتأتي عمالتها مبررة سرديا في ظل معاناتها وافتقادها القدوة الأسرية والمجتمعية، فأرادت الانتقام بطريقتها بوصفها أنثى.

ملكة: المراهقة العاشقة، إحدى ثمرات نشاط جمال في القرية، تقف متضادة مع جوليا، فملكة لم تنحدر مثل أمها في الدعارة، بل تشربت فكر جمال، وكانت علاقتها الجنسية معه حاملة دلالة رمزية، فهو المستحق — في

نظرها – لفض بكارتها الجسدية والقلبية، وكان صمودها أمام محاولات ابن المختار – عميل المخابرات– لاغتصابها، حتى تقتله، قبل أن يقتلها.إنها فتاة إيجابية رغم صغر سنها، وتوحّش ظروفها.

وتتقاطع على مسرح الرواية شخصيات على النقيض: شخصيات تمثل السقوط المجتمعي في أبشع صوره، تظهر في نخبة القرية: المختار، وابنه، وشيخ القرية، ومدير المدرسة محرر التقارير الأمنية، ورئيس المخفر. وشخصيات تمثل ضحايا عنف السلطة: الباحث الذي حرر رسالة ماجستير تتناول إحدى المشكلات الاجتماعية، وبفعل تقرير من عميل جاهل، يتم القبض عليه، ليمضي ساعات طويلة يقنع المحقق بأن عمله مشروع وليس ضد الدولة ولا النظام. حتى يقتنع الضابط، وينكر تصرفات المخبر الغبي.

وشخصية الأب الحلبي الميسور ماديًا، التي اغتصبت ابنته أمام عينيه من قبل جنود الجيش، في أحداث حلب مع الإخوان المسلمين، ولم تعش الفتاة طويلاً حيث ماتت كمدًا، فخسر الرجل ابنته الوحيدة، وثروته، وأصيب الرجل بحالة نفسية دفعته إلى التبرع بالدم بصفة مستمرة كلما تملكه الحزن الشديد. التبرع بالدم يعادل موضوعيًا تفريغ الكبت، فالرجل لا يعلم من يقاضي، ولا كيف ينتقم، وهو فرد من الشعب لا علاقة له بالسياسة ولكنه أحد ضحاياها، فهو يشكل مع الباحث نموذجين دالين على عنف السلطة ضد البحث العلمي النزيه، ونهب ثروات المواطنين وأعراضهم.

وتأتي شخصية أم ملكة الزوجة السابقة لأحد الماركسيين المناضلين، ولكنها تسقط وتمعن في السقوط، وكما تذكر ابنتها في خطاب لها لجمال، أن أكثر من خمسين فردًا من أهل القرية ضاجعوا أمها، ولكن علاقتها مع خالد المناضل يكشف عن شخصية طيبة وفية، حمت الماركسي "خالد"، وعشقته حتى الثمالة، وامتنعت طيلة فترة بقائه معه عن استقبال الرجال، لقد ظهر معدن الأم حينما رأت نموذجًا من الشباب المثقف (خالد)، الأم رمز للأرض: قد تخضع للمحتل، ولكنها تحافظ على بقائها، وتنبت من أعماقها من يقاتل المحتل، سواء كان محتلاً أجنبيًا، أو محتلاً من أبناء الأرض نفسها، يمارس قهره وتسلطه.

الفضاء السردي:

للفضاء / المكان دلالات مهمة في ضوء بنية النص، "ويفهم الفضاء في ضوء هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه الفضاء الجغرافي"([١١]).

وفي هذا الرواية تنحصر حركة الشخصيات بين مكانين جغرافيين: القرية، والمدينة "حلب"، ورغم انتماء البطل إلى حلب، مولدًا ونشأة وعلمًا، إلا أنه يتعاطف مع القرية المكان، فيحكي عنها: "حين وصلت البلدة للمرة الأولى أمضيت أسبوعًا كاملاً أتجول حولها، أتنقل بين شوارعها المتربة، أشتم روائحها، وأغسل رئتي بهوائها..."، ثم يقول على لسان حصاة حادثها في سفح جبل: "ابتدأت قدسية التراب، وتوراثها أبناء البلاد، لهذا

---

[١١]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص٥٣.

عبر ظهري مئات الغزاة، وبقي أبناء هذه الأرض ممن شربوا دماء الخابية بقربي..."(١٢)، تقع القرية بين حدود تركيا وسورية ولواء الأسنكدرونة(١٣) هذه هي القرية، أما المدينة "حلب" فقد: "تراءت لي... كاعبًا، يضيء وجهها سفوح طوروس، وسهول البادية، لا يطمع من يعشقها بأكثر من التبتل لجدرانها المكسوة بغبار التاريخ، وجه صبية لا تملك إلا إطالة النظر فيه طمعًا بجرعة جمال وألق فقط..."، والبطل ذهب إلى القرية هروبًا من حلب القاسية، يقول: "أتيت لأعيد لروحي وجهها، أتيت لأن ثمة من دفعني للمجئ أردت هواء نقيًا، فقد خنقتني مدينة أبي فراس الحمداني، ورمت عاشقها عند جبال طوروس"(١٤)، وحين يترك "جمال" القرية عائدًا إلى حلب، يقول: "شعرت وأنا أطل على حلب كم أنا وحيد وبلا زاد، شعرت للحظة أني فقدت أشياء عزيزة، كنت في البلدة محط اهتمام لملكة والتلاميذ والشيخ مستو والمختار والمدرسين، وها أنا أدخل حلب عائدًا كأي متسلل..."(١٥).

فالمدينة حلب منظر دون جوهر، ظاهرها العطف، وباطنها الحدة، وربما يعود هذا إلى أنه غادر حلب بعد مواجهات السلطة الغاشمة بالأهالي الثائرة، مواجهات كان ضحيتها النخبة المفكرة وعامة الشعب. وربما يكون هذا الشعور استباقيًا في السرد، لأن الأحداث التالية له بررت سبب

---

(١٢) الرواية: ص٥، ٦.

(٦) ص١٠.

(٧) ص٢٦

(١٥) ص١٥.

العداء العاطفي للبطل مع حلب؛ صراع الرفاق، وعملاء الأمن، وفساد التنظيمات، وتآمر الفتيات. ويقول واصفًا شعوره وهو يدخل حلب: "تستقبلك حلب كما تستقبل الآلاف يوميًا وتودعهم بمثل ما استقبلتهم به، بالحياد نفسه، وربما باللامبالاة نفسها، فالمدن لا تسلس قيادها لأي عابر"(١٦). فالمدينة رحبة بناسها وأمكنتها، عميقة في تاريخها، فليس من السهل أن يتعايش معها الفرد، والغريب أن البطل ابن لها، وحتى هذه اللحظة لم تسلم قيادها له.

وحين تموت ملكة قتلاً برصاصة من ابن المختار، يرثيها جمال بقوله: "ياه يا ملكة، ستشبهين حلب كثيرًا في موتك، الفارق بينكما فقط أن المدائن تنهض من رمادها، أما أنت فلا رماد لك"(١٧). فيقر أن حلب ميتة بعدما تم وأد التيارات السياسية، والأبحاث العلمية، والمبدعين الشباب، هكذا تموت المدن، وتحيا عندما يخرج جيل جديد، يدرك معنى الحرية، وينافح من أجلها، ويقدّم المبدعين والمبتكرين، وتكتسب لفظة "رماد" انحرافًا دلاليًا، فهي – معجميًا – تعطي معنى المتبقَّى من حرق النار ولا يصلح أن تُشعَل النار في الرماد من جديد، بينما أعطت في سياقها – مع المدائن – دلالة النمو من جديد كأنها بذرة تنبت، وفي نفس الوقت حملت دلالة عن حرق حلب في مذابح الإخوان، وليس المقصود بالرماد الجانب المادي فقط، بل بقايا البيوت وبقايا البشر والحضارة.

---

(١٦) ص١٤.

(١٧) ص٥٢.

والسؤال المطروح: هل حلب تضاد القرية؟ أرى أن الإجابة بالنفي، فتأويليًا: كلاهما من الوطن، ولكن القرية تمثل الوطن في بكارته، وإن كانت قد تلوَّثت بعض الشيء ولكن من السهل إصلاحها، أما حلب فهي مثل العجوز، الذي يحمل التاريخ على ظهره لا يستطيع التخلص منه، وفي نفس الوقت غير قادر على إصلاح ما فيه سابقًا وحاليًا. وقد تميزت الرواية بنأيها عن العاصمة، وإن ظهرت أصداء الأفكار في الأقاليم والقرى، لتعكس الصراع لما يجري في العاصمة، ولكنه –في حلب المدينة– انعكاس ذو نكهة خاصة، مصطبغة بخصيصة حلب الإقليم، إنها موطن التقاء عدة مذاهب دينية، وإرث قبلي، وقوميات.

هامش الإيديولوجيا:

على هامش النص نلتقي بمجموعة من التيارات المتصارعة التي تبحث عن مكان لها، إنها أفكار تحت الأرض، في أعماق الصدور. أول هذه التيارات: فكر الإخوان المسلمين، فلم نجد إدانة واحدة من المؤلف الضمني لفكر الإخوان، بالرغم من أن الرواية تحتفي باليسار، وتشرّح مجتمعهم، ولكنه يفسح المجال في رؤاه للإخوان المسلمين الذين انتفضوا ضد سلطة غاشمة، فكان رد السلطة ضد الجميع. يقول البطل في حوار مع أحد أفراد السلطة:

"... ها قد مرت أزمة الإخوان، ومنذ سنتين تقريبًا لم نسمع طلقة، لقد هدأت أحوال البلد، ويفترض أن تعود الأمور إلى نصابها، ليس معقولاً أن يكون الناس بالمجمل مشبوهين. ويرد عليه رجل الأمن: "...إن كنت

تظن أن الإخوان قد انتهى أمرهم، فاسمح لي أن أخالفك الرأي فما زال منهم الهارب والمتخفي"(١٨).

فمنظور "جمال" أحقية كل فرد في الحضور والتواجد، ومنظور رجل الأمن: التعقب لأفراد الجماعة مادامت السلطة غاضبة عليهم، فغضبها دائم، وتم تشريعه بقانون يعدم كل من ينتمي لهذه الجماعة حتى الآن.

وثاني هذه التيارات: الأكراد، الذين التقاهم في القرية، مجبرون على تلقي العلم باللغة العربية، وتغييب اللغة والثقافة الكردية. يسأل أحد الطلاب بعفوية: "أستاذ، لماذا لا يكون تعليمنا باللغة الكردية، أنت قلت أن التعبير هو المحصلة النهائية للتحصيل الدراسي. كيف سنستطيع التحصيل بلغة لم نستطع تعلمها بشكل جيد؟ علمونا بلغتنا ولتكن اللغة العربية لغة أساسية. غمرتني موجة أسى، وأنا أستمع إليه، لم أستطع أن أجيبه بأكثر من أنت محق "شارحًا له أهمية التأقلم في هذه المرحلة مع الواقع الذي نعيش، هذا الواقع الذي كثيرًا ما يضغط على صدري"(١٩) وقد رفع تقرير ضد البطل – من مدير المدرسة – بأنه يحرض الطلاب على المطالبة بفتحة مدارس كردية(٢٠).

ونلاحظ اعترافًا بحقوق القومية الكردية، ثقافة ولغة، وهذا يضاد أطروحات القوميين العرب التي سعت لتذويب الهوية الكردية، كذلك ما

(١٨) ص٥٤.
(١٩) ص١٨
(٢٠) ص٢٥.

يزعمه الحزب السوري القومي الذي نادي بسورية الكبرى.

وثالث هذه التيارات: الإرث القبلي والتعصب له، الذي يكمن في النفس، وهو محصلة التربية والثقافة المحلية، وقد رأينا أحد عوامل تحلل اليسار، صراع المثقف بين إرثه القبلي والعائلي، وبين أفكاره الأممية، حيث أقرت الأحداث بانتصار القبلي على الأممي من خلال شخصية أحد الرفاق الذي عشق رفيقة معه، ودخل معها في علاقة غير شرعية وهو يقر إقرارًا تامًا أنه غير قادر على الزواج منها بسبب ارتباطه بخطبة عائلية لابنة عمه منذ الصغر، وقد اضطر لإتمام الزواج بها، وهو كاره لها، وطالب رفيقته أن تستمر العلاقة بينهما حتى يجد فرصة سانحة لطلاق الزوجة. وبالطبع لم يحدث هذا، فضغط العائلة أكبر بكثير من القناعات النظرية الأممية. وهذا ما عبر عنه البطل في حواره مع خالد، حيث يقول: "هل مرت مفاهيم البداوة من هنا؟ أم مازلنا نحمل القبيلة في صدورنا؟ هل نقف على يسار ماركس وعلى يمين محمد وفي قلب القبيلة في آن واحد؟(٢١).

كما أدانت الرواية – ضمنيا – الفكر القومي العربي، الذي أوصل الوطن السوري إلى أزمة عميقة، متمثلة في تحوّله إلى فكر جامد، "ونقصد هنا القومية كإيديولوجيا ومذهب سياسي مغلق، لا العروبة كثقافة وهوية ومشاعر، فقد حاولت الإيديولوجيا القومية استغلال العروبة لتحقيق مآرب سياسية سلطوية...، ولكن بينما تقر أهم الحركات الإسلامية السياسية بأنها ليست هي الإسلام (ككل) تزعم الحركات القومية العربية عادة أنها

(٢١) ص٤٩.

والعروبة صنوان لا يفترقان"([22]) إن المشكلة التي اكتنفت تطبيق الفكر القومي العربي في العصر الحديث هي: "النزعة الواحدية الرافضة للتعددية والمؤدية إلى مصادرة الديمقراطية، هي نزعة كامنة فيها مثل الإيديولوجيات الجماعية التي تعطي الأولوية للجماعة عن الفرد، ولا تضع اعتبارا للكرامة الإنسانية ولا لحرية الإنسان"([23]). وهذا ما أضر الأقطار التي تبنت الفكر القومي وجعلها أوطانا طاردة لأبنائها.

إن الاعتراف بالآخر وقبول الإثنيات والتعدديات الثقافية من أهم مراجعات ما بعد الحداثة حيث احتفت بمختلف الثقافات، وأقرت بحقها في التعايش، وأسقطت مركزيات الأفكار وقلاع الإيديولوجيات التي تنفي الآخر، فالديمقراطية قوامها التعايش السلمي، وقلما يخلو وطن – بمعنى الدولة – من الأقليات والثقافات والديانات الأخرى، ناهيك عن الجماعات السياسية والاحزاب، فإما التعايش وإما الاقتتال، وقد جرّبت بعض الدول قاعدة الكبت والإلغاء، ظنًا منها أن السنين كفيلة بتذويب التعدديات، فكانت المحصلة: تمزق المجتمع، وهروب المبدعين، ونشر ثقافة النفي والإلغاء والتهميش، وإرضاعها الجيل الصاعد.

الزمن السردي:

تدور أحداث الرواية في زمن محدود، لم يتم التعبير عنه بشكل

---

[22]) ميراث الإيديولوجية القومية كمصدر للأزمة النظام العربي، دراسة بالتقرير الاستراتيجي العربي ١٩٩٩م، م س، ص١٢٠.

[23]) المرجع السابق، ص١٢١.

مباشر، بل تمت الحركة الزمنية عبر إشارات، فالزمن المحدد: عامان تقريبًا، عبر عنهما بذكر السنة الثالثة والرابعة من دراسة "جمال" في كلية آداب حلب، انتهت بالتحاقه بالتدريب العسكري هذا زمن السرد الروائي الداخلي، أما الزمن الخارجي فهو محدد بعامين مضيا على معارك الإخوان المسلمين في حلب وحماه (حدثت في العام ١٩٨٣م).

ولا شك أن الدلالة الزمنية نابعة من تقاطع زمن السرد مع الزمن الخارجي، فالزمن الخارجي يرصد مأساة وطنية، حين واجهت السلطة الشعب الساذج بكل عنف، فتركت المواجهات دماء وجروحًا في النفوس لم تندمل، وجاء الزمن السردي ممعنًا في عرض آثار هذه الجروح بعد مرور عامين، فلم تنس السلطة ما حدث ولم تتوان عن ملاحقة من تبقى من الإخوان، وفرّغت جهودها لتعقب باقي التيارات السياسية الأممية والقومية، وهذه الملاحقات ترصدها الرواية عبر دور العملاء في إسقاط المناضلين، بالنساء (جوليا) أو بالإرهاب الفكري (مع باحث الماجستير) أو بالاعتقال (لخالد).

العنوان:

"قلاع ضامرة" هذا عنوان الرواية، وبعد التحليل المتقدم، نستطيع أن نرى القلاع ذات انحراف دلالي: فالقلاع حجرية البناء، تقوم على حماية المدن، ويتحصن فيها العسكر، وبها مخازن العتاد ومؤن الحرب(٢٤)، أما هنا: فبناؤها الأفكار، ولبناتها البشر، ووظيفتها تحصين الذات بالفكر والثقافة، وأسندت لفظة "ضامرة" لها (على الخبرية)، بكل ما توحي به

(٢٤) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م، ص٩٧٥.

اللفظة(معجميًا)[٢٥] من هزال وضعف في البطن والضرع أو الكائن الحي عمومًا، ولكن اكتسب هنا دلالة الضمور للمادي الحجري (القلاع).

إلا أن السارد يعلن منذ البدء، وباستباقية أنه راجعَ كلَّ قلاعنا الفكرية (الإيديولوجيات) على محك الواقع، أي واقع التطبيق الفردي، وواقع العلاقة السلطوية، فرأى هزالها، واكتشف أنها غير قادرة على تقديم المزيد.

إن هذه الرواية تمثّل صورة من صور المراجعات الفكرية والعقدية التي ظهرت في السنوات الأخيرة لكل الأفكار المتصارعة على الساحة، وهي في المجمل لا تناقش الأفكار من جهة جدواها، بقدر ما تحمل إدانة للفرد الذي حمل الفكر وهو غير مدرك لما فيه، وإدانة التنظيمات التي تعاملت مع الفرد كترس، لا قيمة ولا مشاعر له، فكانت سهلة الاختراق من قبل السلطات، وإدانة السلطة التي تجعل القضايا السياسية والفكرية ضمن ملفاتها الأمنية، وإدانة الإرث القبلي والتعصب المذهبي.

---

(٢٥) المرجع السابق، ص٥٥١.

الفصل الثاني

رواية الصمت والصخب
الجسد آلية للتعبير والاستلاب والرفض

تشكل رواية الصمت والصخب للروائي السوري "نهاد سريس"([1]) نموذجا مختلفا في الكتابة الروائية، وربما يكون موضوعها مطروقا بعض الشيء؛ إنه الصورة النمطية للزعيم المستبد، إلا أن المعالجة وما بين ثنايا الأحداث تشي برؤية جديدة؛ أساسها: عندما يصبح الوطن رهنا لمشيئة فرد واحد هو الزعيم، وتصبح الجماهير رهينة لرغباته؛ تُمحى الأصوات، وتنزوي النظريات، فلا أحزاب، ولا جماعات سياسية أو معارضة، ويصبح أفراد الشعب مجرد أجساد، تحيا بأي شكل، في حالة من التبلد والاستسلام والإفناء. وهذا ما نصطدم به طيلة أسطر الرواية، وتلك هي الرؤية التي يلح عليها السارد، عبر بناء فني، متدفق السرد، مشوق في الحكي، بخطاب مباشر من البطل / الكاتب / السارد، إلى المتلقي / المواطن / الجمهور، عبر توظيف معطيات الجسد في فنيات الحكي.

جاء الخطاب الروائي بضمير المتكلم في مكاشفة صريحة من السارد، لنتعرف أن البطل كاتب قصصي، وأديب، ولديه الكثير من الأنشطة الأدبية، في الإذاعة والصحف، ولكن اعتاد ألا يشر إلى الزعيم، رئيس

---

[1]) نهاد سريس، الصمت والصخب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، من مواليد حلب، عام ١٩٥٠، صدرت له الأعمال الروائية الآتية: السرطان، الكوميديا الفلاحية، رياح الشمال، حالة شغف.

الدولة، في برنامجه، وتمسك برأيه بكونه برنامجا أدبيا مفتوحا، رافضا أن يكون مدجنا، لو بالإشارة إلى الزعيم، وحينها يطلبون منه أن يقدم استقالته، التي تقبل على الفور، وتكون إشارة لإبعاده من الصحف ودور النشر وكل ما يمت بصلة إليه، رغم أنه قد حقق شهرة لا بأس بها.

تدور الأحداث الرواية حول يوم خروج الجماهير إلى المسيرة احتفالا بالزعيم، حيث يستيقظ البطل "فتحي شين" على ضجيج في الشوارع، في يوم قائظ، فيخرج ويوقفه أحد رجال الحزب (الحاكم) ويستفسر منه: لماذا لم يكن في المسيرة؟ فيخبره أنه يسكن في هذا الشارع، وهو ليس عضوا في الحزب ولا أية نقابة، فيأخذ الحزبي بطاقته، ويطلب منه أن يذهب إلى فرع الأمن في البلدة ليأخذها. يفضل "فتحي" أن يذهب إلى أمه في منزلها، وهي أرملة جميلة في منتصف العقد السادس من عمرها، يقدم السارد عنها صورة هزلية فهي تميل للضحك كثيرا، وتعيش حياتها باستمتاع، خاصة أنها من أسرة ثرية، فهي لا تعبأ بالسياسة ولا برجالها، رغم أن زوجها – والد فتحي – كان محاميا ليبراليا معارضا، وقد أورث هذه الخصال لنجله. ولكن احتفظت الزوجة / الأم بطباعها، ومن ثم أورثتها إلى ابنتها الوحيدة سميرة التي تزوجت أحد رجال الأعمال، وعاشت معه بنفس طباع أمها. تقضي الأم يومها في التجمل ووضع المساحيق، حتى إذا أمسى عليها الليل فإنها تزيله وتأوي إلى فراشها، وتحرص على ارتداء أجمل الثياب، وأفخمها، لذا تبدو أصغر من سنها كثيرا. يتفاجأ فتحي بأن أمه ستتزوج من أحد رجالات النظام، وهو السيد هائل، الذي كان مجرد موظف بسيط وعضو في المجلس البلدي، ولكن القدر أسعده في أثناء

زيارة الزعيم إلى البلدة، نعثر الزعيم وكاد أن يسقط أرضا، لولا أن أنقذه "هائل" الذي كان يقف وراءه ببراعةٍ لم ينسها الزعيم له، الذي شاهد –مرات ومرات– مشهد سقوطه في الشريط المسجل وأيقن أهمية "هائل" له، فتم نقله إلى العاصمة ليشغل منصبا أمنيا كبيرا. ومن ثم يتقدم للزواج من أم فتحي، التي توافق على الفور وتطلب من الابن مباركة الزواج فهي صغيرة السن كما ترى نفسها، وهو سيستفيد من منصب "هائل".

على الجانب الآخر، نشاهد علاقة "فتحي" بسيدة تدعى "لمى"، وقد كانت زوجة لأحد رجال الأعمال، إلا أنه خانها؛ بزواجه سرا من سكرتيرته التي تَمُتُّ بقرابة قوية لأحد رجالات السلطة، فتقرر "لمى" أن تبتعد عن زوجها، وتتعرف على "فتحي" ويدخلان في علاقة عشق مشتعلة، تكون شقتها ميدانا له في غالب الأحوال. حين يصل "فتحي" إلى فرع الأمن يصطدم بتعقيدات كثيرة، ويشاهد كيف تقدمت تقنيات المخابرات وصارت تستخدم الحاسوب وشبكة المعلومات وخبراء الدعاية والإعلام، ثم ينتهي به الحال إلى مقابلة السيد هائل، الذي يعرض عليه الزواج من أمه، ويكشف عن نواياه في كون هذا الزواج ما هو إلا جسرا لتدجين الكاتب نفسه، بأن يتم استغلاله كبوق للنظام، مستغلين مكانته الأدبية والفكرية بين الناس والمثقفين، ويهدده السيد "هائل" بأنه سيأخذ أمه بشكل شرعي أو غير شرعي وعليه أن يوافق في جميع الأحوال، وأن يقبل عرضه؛ ومباركة النظام له، والسير في ركابه والزواج من أمه. يعود فتحي إلى عشيقته "لمى" ويخبرها بكل شيء، منتظرا رأيها، ولكنها تلزم الصمت. ينام عندها، ويأتيه حلم، يشاهد فيه هائل يتزوج

أمه، وينالها أمام عيني ابنها، ثم يتركها ويغادر، بينما الأم متشبثة في شبق، متعلقة في ثيابه.

الجسد أسلوب وبناء وسخرية:

ليس الجسد – في العمل الفني – مجرد مادة، تشغل حيزا من الفراغ المكاني، وتقيم علاقات بمن حولها، وتحتوي الفكر والشعور، وتعبر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، ف "الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسدا واقعيا، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة...، فالكاتب يستطيع أن يختار تصورا خاصا للجسد، كأنه يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الإيديلوجية وهذا ما يحدو الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تناسب هذا الاختيار"([٢]).

إن الجسد في الحياة اليومية دال ومدلول في آن، حيث يعبر به عن ذواتنا: صورة وصوتا وهيئة وفكرا، بشكل مباشر، أما في العمل الأدبي فهو علامة وتعبير ووسيلة وتقنية، أي أنه علامة ومتخيل وجمال([٣]). فقراءة الجسد في العمل الأدبي هي قراءة في سياقها الفني، دون إسقاطات خارجية، وإنما تتبع دلالة الجسد: فعلا، حركة، أعضاء، حواس.

إن أول ما يستوقف الانتباه في هذه الرواية هو إلحاح السارد على الجسد، وصفا لحركاته وسكناته، ومن ثم يتحول إلى تقنية وآلية فنية، تعبر

---

[٢]) د. سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ١٤٤، ط١، ٢٠٠٤م، ص٧.

[٣]) انظر: المرجع السابق، ص٥١.

عن الرؤية الكلية للعمل، فيكون الجسد وسيلة تعبير، وآلية للرفض، وأيضا صورة للعجز، أي أنه يجمع متناقضات في آن، وهذا ما يشار إليه ضمن استراتيجيات التفكيك في القراءة النصية التي يمكن الإفادة منها، في السعي إلى كشف التناقضات في النص، بدلالاتها الإيجابية، من أجل المزيد من تشريح النص، والكشف عن أبعاده الدلالية.

فعند دراسة هذه التناقضات تتكشف فضاءات دلالية عديدة، تحتاج إلى آليات تكتشفها، وهذا مفهوم خاص – في استراتيجية التفكيك – مستقى من "مدرسة ألتوسير فيما يسمى: قواعد إنتاج النص؛ التي تضع أيدينا على الآليات التي تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية والتي تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدي إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها وإنما في صورة إعادة كتابة أو استنساخ تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم"(٤).

فمن أهم استراتيجيات التفكيك تفكيك التعارض التراتبي بين الحضور والغياب، "ويقتضي تفكيك هذا التعارض، البرهنة على أن الدور الذي يقوم به الحضور لابد أن تكون له الخواص نفسها التي تعزى افتراضا إلى نقيضه أي

٤) محمد علي الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا: الكتابة والتفكيك، دراسة منشورة في مجلة فصول، العدد ٦٨، ٢٠٠٦، ص٢٦٠، ٢٦١.

إلى الغياب، وبذلك يمكننا اعتبار الحضور ناتجا عن غياب شامل"(٥)، فلم يعد الغياب مضادا للحضور، ولا الحضور ينفي الغياب. ولو طبقنا هذا على الرواية – موضع دراستنا – نجد أن الجسد كان حاضرا، معبرا، وأيضا دالا على غياب، فاجتمع النقيضان المتعارضان: الحضور والغياب، فإذا كان الشعب يخرج عن بكرة أبيه في عيد ميلاد الزعيم – مثلا – فهذا حضور للشعب، وغياب للإرادة والفكر الوطني؛ حضور للخنوع، وغياب للعقل؛ حضور للفعل الجسدي في المسيرات، وغياب للولاء الوطني.

وبالتالي فإن فكرة الرواية رغم أنها تؤكد فكرة الحضور الجسدي للشعب وللأفراد، فإنها أيضا تنفي الولاء المطلق للزعيم، وتنفي الانتماء – كما يجب– للوطن. وهذا ما ينبغي الوقوف عنده، حيث "تتمتع ميتافيريقا الحضور بانتشار وألفة وقوة، ومع ذلك فثم إشكال تواجهه هذه الميتافيزيقا على نحو مميز، حين تستشهد البراهين الفلسفية بشواهد معينة على الحضور، فتعتبر هذه الشواهد أرضا تشيد عليها أفكارا لاحقة، تتكشف هذه الشواهد باستمرار عن كونها تركيبات معقدة بالفعل، أي أن ما يفترض أنه معطى يتكشف عن كونه نتاجا لشيء سابق عليه، أي يتكشف عن كونه تابعا أو مشتقا بكيفية تحرمه من السلطة المرجعية التي ينطوي عليها الحضور البسيط أو الخالص"(٦).

---

٥) جوناثان كلر، مدخل إلى التفكيك، ترجمة: حسام نايل، كتاب منشور مع عدد مجلة إبداع، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء وربيع ٢٠٠٨م، ص٢٨.

٦) المرجع السابق، ص٢٦.

فإن الشيء الحاضر ليس هو نقطة البدء كي يتأسس عليه فهم جديد، فيمكن أن يكون هذا الحاضر نتاجا لآخر، وهذا النتاج يعطي شواهد تخالف ما نتصوره، والمثال هنا: فإذا كانت المسيرات في الشوارع حاضرة، ويتأسس عليها شواهد الولاء المطلق للزعيم، وأيضا للوطن، وتنفي المعارضة أيضا، فإن هذا وهم، لأن المسيرات يمكن أن تكون ناتجة عن أسباب تنفي النتائج التي نتخيلها، فالمسيرات جاءت نتيجة لإرهاب السلطة للشعب، وترصدها بأفراده، وهذا سبب كاف لنفي فكرة الطاعة والولاء ومحبة الزعيم.

ومن هنا فإننا نجد في هذه الرواية تجليات عدة لحضور الجسد، قد تؤسس لدلالة متوهمة، ولكنها في الحقيقة تحوي تناقضات تكشف عن دلالات عميقة في بنية النص، وطبيعة المجتمع والشعب، ويمكن أن نتناول ذلك في محاور عدة لتجليات الجسد وحضوره في الرواية.

١) الجسد المدجن:

وهو الجسد الذي ينتظر أي إشارة كي يتبع المشير إليه، دون تفكير أو وعي فلذته القصوى هي اتباع أوامر الزعيم. وقد جاء الجسد معبرا عن حالة الشعب الذي بات مجرد كتل متلاحمة في المسيرة، بغض النظر عن طبيعة مشاعرهم نحو رأس النظام في الوطن. وهذا يتم بشكل دائم، خاصة في ذكرى توليه السلطة، وكانت هنا الذكرى العشرين، "فيجب أن تبدأ المسيرات قبل يوم الذكرى بأسبوع، وأن تنتهي بعده بأسبوع. على كل

مدينة أن تخرج في يوم معين ليتسنى للتلفزيون تصوير المسيرة وعرضها"(٧).

وعندما نزل البطل "فتحي" من البناية التي يقطن فيها إلى الشارع، فوجئ بالجماهير المجبورة على السير بإرهاب عناصر الأمن؛ "أُضطررتُ للتقدم، وحين أصبحتُ قريبا منهم، اندفع سيل بشري كان أصحابه قد فقدوا توازنهم بسبب الضغط الهائل من الجمهور في الخارج وسقط البعض على الأرض...، ولم يمض سوى بضع ثوان حتى اندفع رجلان من المنظمين الذي يرتدون الثياب ذات اللون الخاكي، ويضعون على سواعدهم إشارات حمراء وراحوا يدفعون الناس إلى خارج البناية"(٨).

فلا قيمة للجسد، ولا للمشاعر، لقد استحال الناس إلى سيل هدفه أن ينعم الزعيم بصورهم المتلفزة في أجهزة مثبتة في أركان القصر(٩).

وحين يكون هدف الشعب هو إرضاء الزعيم، وتكون أي علامة أو إشارة أو كلمة من الزعيم غاية يحلمون بها. في موقف السيد "هائل" مع الزعيم حينما أنقذه من السقوط أرضا، وقد أعاد الزعيم مشاهدة هذه اللقطة عشرات المرات، مستمتعا بمشهد الفداء والإفناء الذي مارسه هائل معه... "كان أكثر ما لفت انتباهه وجعله يدمن على مشاهدة صور تعثره وإنقاذه، هي حركة الشخص الذي كان يقف مسترخيا خلف الزعيم، وفجأة بدأ الزعيم بالسقوط إلى الأسفل، عندئذ مدّ الشخص (هائل) يديه

---

٧) الرواية، ص٢١

٨) الرواية، ص١٢.

٩)انظر: ص ٢١، ص ٥٦.

إلى تحت إبطي الزعيم، وراح ينزل معه...، وعندما وصل الجسدان إلى مستوى معين توقف جسد الشخص (هائل) عن الهبوط، ثم التحم الجسدان وبدآ بالصعود لقوة الشخص نفسه"(١٠).

ليس هذا مستغربا من شخص مثل هائل، عضو المجلس البلدي، الذي حلم أن يكون خلف الزعيم عندما جاء إلى بلدته، واستطاع بسرعة تصرفه أن ينال ثقة الزعيم، فراح الزعيم يكرر اللقطة مستمتعا بهذا التوحد الجسدي بينه وبين أحد أفراد الشعب... "إن ظهره ما زال يشعر بدفء الشخص الذي التصق به، ولذلك فهو يحب أن يقابله ويكافئه"(١١) وكانت هذه اللقطة بداية السعادة لهائل الذي شغل منصبا أمنيا في العاصمة، في أحد الفروع المسؤولة عن أمن الزعيم الخاص(١٢).

بات – أيضا – من الحقائق أن كل فرد في الدولة متوحد في شخص الزعيم، يترقب كل حركة وسكنة، ميتلهفا على مشاهدتها في التلفزيون؛ "عاد البث التلفزيوني، ليرى المشاهدون، وهم في الحقيقة كل فرد في هذا الوطن، الجماهير وهي تحيي الزعيم، وتهتف له، ويسقط ضعاف القلوب مغشيا عليهم، بسبب الحر والغبار والجهد المبذول في الصراخ بالهتافات"(١٣).

---

١٠) ص٥٧.

١١) ص٥٧.

١٢) ص٥٩.

١٣) ص٥١.

إنه الجسد المدجن، المقهور، الذي لا يعرف أملا إلا رؤية الزعيم، وبات الزعيم أمامه جسدا مثاليا، كل ما فيه ناطق بالحكمة. إننا هنا أمام عالم من التعبيرات الجسدية التي صار من خلالها الوطن: جسد الزعيم، وأجساد الجماهير، وهذه صورة من قتل العقول، فقد بات الإدراك مقصورا في المستوى الأول وهو المستوى البصري؛ فقد "رأى المشاهدون الزعيم وهو يحيي الجماهير بيده اليمنى، محاطا بعدد كبير من المسؤولين الكبار والصغار، وبعدد أكبر من الحراس الخاصين الموزعين في كل الأنحاء"(١٤). فالآلاف المؤلفة التي تصاحب الزعيم ومتى وأينما ذهب أمر معتاد، فهم إما مسؤولون أو حرس، وتتسع الدائرة لتشمل الجماهير التي تزحف لنيل شرف تحية الزعيم، وتتسع أكثر لتشمل أسرهم ومن يعولهم، ومختلف الولاءات العرقية والقبلية؛ ليكون الوطن كله مستفيدا من الزعيم.

٢) الجسد الرافض:

أمام السيل البشري الذي يسير في المظاهرات المؤيدة، غابت أصوات المعارضة، فلا نكاد نرى صوتا معارضا – إلا آراء فتحي شين– بينما كل الأحزاب والأصوات توحدت خلف الزعيم، لقد استطاع أن يذيب الفكر والهوية ليصبح الجميع جزءا منه، تابعين له. وبقي في المقابل "فتحي شين" يمثل تحديا – هكذا يرى المؤلف الضمني –، لذا كانت المحاولات كلها في احتواء هذا الأديب، وصارت هدفا للنظام والحزب والحكومة والإعلام وللسيد هائل. وقد جاء الرفض بأشكال جسدية عدة،

---

١٤) ص٥٢.

معبرة عن الرؤى الفكرية التي يبثها في الثنايا بقصدية واضحة، فحين يسأله أحد عناصر الأمن: "لماذا لستَ في المسيرة؟ (يرد) أنا لست موظفا، ولست منتسبا إلى أية نقابة، إنني الكاتب فتحي شين"([15]) فمجرد وجوده في المظاهرة – جسديا – يعني أنه ضمن أنباع النظام، ويعني أيضا أن الشعب مجرد أرقام وأجساد تتكتل في مسيرات. وجاء الرد من البطل مؤكدا على اسمه، بوصفه شخصية معروفة أدبيا. لقد جاء الموقف معبرا عن إحدى علامات الأزمة: شخص يواجه نظاما، كاتب ضد جوقة ومطبلين وشرطة ومسيرات...، فغابت الأفكار والحركات السياسية، وأضحت المعارضة شخصانية، فردية، تتوقف على تحركات "فتحي".

يبدو الجسد رافضا للقهر، في العلاقة العاطفية الجسدية بين فتحي ولمى، التي يبدو الزعيم في خلفياتها، في مختلف الأحوال. فعندما وقف الزعيم مرة يخطب في الجماهير...، وكان فتحي ولمى يتابعانه في التلفاز "وقد تأكد من استعداد الجماهير للاستماع إليه، ففتح فمه ليتكلم ولكن... ! كأنه نسي ما أراد قوله، فأبقى فمه مفتوحا، عندئذ، تملكتها (لمى) نوبة ضحك قوية (فعل جسدي معارض)، فأخرجتني من حالتي، فعدت لأتصل بالواقع، لأسألها ما الذي خطر في بالها لتغرق هكذا في الضحك"([16]).

كاريكاتورية كانت صورة الزعيم التي رصدها الكاتب، فم مفتوح دون نطق، والأبصار معلقة به، إنه السخرية من الجسد / الوجه، في تعبير

---

[15]) ص١٣

[16]) ص٩٤

عن الخواء السلطوي، وقد تحدث الزعيم بعد هنيهة، ولكن هذه اللقطة تم رصدها من قبل السارد، في حين أنها مرت على الشعب دون تعليق، بينما غرقت "لمى" في الضحك، ولم تجب عن تساؤل "فتحي" حول سبب ضحكها، ويبدو أنها واصلت الضحك، فبمَ تجيب؟ هل غاب الذكاء عن فتحي فلم يلتقط سبب الضحك. وفي نفس هذا المشهد، يسرد البطل:

"أطفأنا جهاز التلفزيون، وتمددنا على الكنبة، إلا أن صوت الزعيم ظل يأتينا من الخارج، ومن الجهتين، من جهة درج البناية، ومن الشارع، وكان درج البناية يضخم الصوت، بشكل مزعج، وكأننا لم نطفئ التلفزيون"([١٧]).

صار صوت الزعيم يطاردهم، يذكرهما بجبروته، فإذا كانا قد أغلقا جهاز التلفاز، فإن الجيران فتحوا جهازي: المذياع والتلفاز في آن، ورفعوا صوتيهما، دلالة على الانصياع التام: صورة، وصوتا، وضجيجا، إنه القهر السمعي والبصري، الذي تضخم وتعملق، وساهم بهو الدرج (مدار السلم) في إظهار صدى الصوت، في تجاوب مع ما يأتي من الشارع، والصوت أحد انعكاسات الجسد.

يمضي فتحي ولمى في رفضهما، وإن اختلفت دوافعهما، ففتحي حانق على السلطة المطلقة، وتأليه الزعيم، وتكميم الأفواه، وتدجين الشعب، أما لمى فهي مغتاظة لأن زوجها تزوج فتاة، أحد أقربائها من كبار رجالات النظام، فهي تمارس تمردها عندما انفصلت عن زوجها، وأقامت علاقة مع أحد معارضي النظام. ونجد أن العلاقة وصلت إلى تفاعل

---

[١٧]) ص٩٥

جسدي أو بالأدق بـ"المعارضة الجسدية"؛ فعندما يخطب الزعيم يحلو لهما الممارسة الجنسية... "طالت العملية أكثر من اللازم بسبب خطاب الزعيم، الذي كان يخترق الأبواب والجدران ليصل إلينا بشكل واضح ومفهوم، كنت أشرد عند سماعي له يقول كلمة معينة أو جملة ما...، وأكثر الأمور التي تجعلني أشرد هي أخطاء الزعيم النحوية...، هذه الأخطاء تجعلني أشرد، بينما كنت أنا ولمى نتحابب، وبينما كنت أصحح في ذهني أخطاء الزعيم النحوية، وأنا منفصل عما نقوم به، كانت لمى في سعي حثيث من أجل أن تصل"([١٨]).

إنه مشهد هزلي، يكمل اللقطات الساخرة التي سبقته، ففي قمة التلذذ الجسدي، تكون المتابعة لأخطاء الزعيم، ويسخر منها فتحي بطريقته، إنه يكررها في نفسه، ويحاول أن يصححها، هل هذا وجه لإصلاح ما لا يمكن إصلاحه من نظام فاسد؟ أمّا لمى فهي في لهاث في شهوة لا تصل لنهايتها، إنها معارضة مختلفة، معارضة بالغيبوبة الجسدية. هذا مشهد يحمل التضاد النفسي: رغبة منها، وانصراف منه. وهو تضاد يناسب حالة فقدان الوعي لدى الناس، حيث يهرب بعضهم إلى اللذائذ فيما لا يتذوق الآخرون اللذة، وهم في ذلك بين طرفي النقيض.

٣) الجسد الوسيلة والهدف:

ويتجلى في إصرار السلطة في الاستحواذ على الكاتب فتحي، وهو استحواذ كلي، لا يكتفي بإسكاته، وإنما أن يكون كله ملكا للسلطة، وما

---

[١٨]) ص٩١

دام فتحي لا تنفع معه التهديدات ولا الاعتقالات ولا المنع، فليكن التهديد بالأم، وأيضا يكون الحرص على الأم يشمل الاستحواذ عليها جسديا: بطريقة شرعية أو غير شرعية، وفي كلتا الحالتين، فإن الكاتب وأمه هما وسيلتان، وإن اختلفتا في التوظيف، فالأم مَعبرٌ للسيطرة على الكاتب، في ضغط نفسي على موروث إنساني وعربي وفطري يتمثل في الشرف الذي يهدد سبب الوجود وهو الأم، أما الكاتب فهو غاية للسلطة كي يصبح متوحدا معها قلبا وقالبا وفكرا وممارسة، أي إدخاله الحظيرة النظامية.

وقد عبر السيد هائل عن ذلك بقوله:

"اسمع أستاذ فتحي، سوف أكون صريحا معك، وعليك أن تدرس الأمر الليلة في البيت، بشكل دقيق، الزعيم يريدك، إنه لا يحبك أن تغرد خارج السرب، ولا أن تكون صامتا. إنه يحتاجك...، لقد توفي قبل شهر، كما تعلم، الدكتور "ق"، وقد فرغ مكانه، ولا يوجد أحد يمكنه ملء المكان سواك، سوف نتزوج، أنا وأمك يوم الأربعاء، والزعيم نفسه يكون شاهدا على عقد القران، سوف تقابله في حفل الزواج وسوف يتحدث معك، ويطلب منك أن تذهب لمقابلته في القصر وهناك سوف يعينك في منصب الدكتور ق"(١٩).

يرسم حوار السيد هائل سيناريو المستقبل، مستقبل فتحي، وموقعه، وكيف ستتم دعوته لتبّوأ منصب كبير، يحتاج هذا المنصب إلى شخصية لها تأثير فكري وثقافي، ويبدو أن هذه المعايير كانت منطبقة على الدكتور ق،

---

١٩) ص١٧٨، ١٧٩.

فأردوا أن يكون خلفه بنفس مزاياه. جاءت كلمات هائل تقريرية الطابع، وكأن ما خططوا له سيكون، بغض النظر عن رأي فتحي. دلالة الزواج بالأم تعني زواج المثقف بالسلطة، فالسلطة تحتاج إلى مثقفين يزينونها ويبررون أفعالها، ويستقطبون مقدما المفكرين والمعارضين. ليكونوا قدوة لهم، فمن أراد الثقافة أهلا به، ولكن بمقاييس السلطة، وما يقرره الزعيم.

وفي حالة رفض فتحي لهذا العرض، فإن الرد كما جاء على لسان السيد هائل:

"سوف تفهم، اسمع، كما قلت لك، إما أن تعمل معنا أو الصمت المطبق، إما سأتزوج أمك أو سأنكحها، وأنت تعرف الفارق بين أن أتزوجها أو أنكح أمك"([٢٠])

التهديد وسخ، والعبارة الأخيرة منحوتة من القاموس الشعبي القذر، رغم أن الفعل "نكح" يأتي في اللغة بمعان عدة منها معنى الزواج، ولكنه هنا يأتي بمعنى الاغتصاب للأم، وهو أقسى ما يمس كرامة الإنسان العربي، وفي ساعة الرفض سينال هائل الأم دون مقاومة من الابن الذي سيكون في حالة غياب وصمت أبدي.

٤) الجسد الكابوس:

حيث يتداخل الحقيقي مع الحُلمي، ونرى ختام الرواية فيه، وهو يعكس سيناريو المستقبل، كيف سيكون.

---

[٢٠]) ص١٨٠.

"رأيت فيما يرى النائم، حلما غريبا، رأيت عناصر الأمن قد جاؤوا واصطحبونا أنا ولمى وقادونا إلى أحد الفنادق الراقية، وحبسونا في إحدى الغرف، وفجأة تحول الجدار إلى نافذة بعرض الحائط، كنا نرى من خلالها ما كان يجري في الغرفة الأخرى من دون أن يرونا. دخلت أمي بثياب الزفاف، وبيدها باقة ورد، بينما كانت تشبك باليد الأخرى ذراع السيد هائل...، نظر السيد هائل إلى النافذة وأشار إليّ لكي أرى ما سيفعله، ثم راح يمزق ثياب أمي، بعد ذلك رماها بعنف على السرير وراح يغتصبها. أمسكت كرسي وأردت تحطيم الزجاج، لكي أذهب وأنقذها"([٢١]).

حين يصبح الكاتب لا يملك من أمره أي فعل أو حتى ردة فعل، وهو يرى الأم تقاد للزواج غصبا، ومن ثم يشاهد السيد هائل يضاجعها، ثم يتركها شبعا وزهدا فيها، فيما ابنها مع لمى يشاهدان، غير قادرين على النطق، بينما الأم نفسها فرحة بالزفاف وبالثوب والأبيض، لأنه زواج شرعي، وجاءت الأم لزوجها بقدميها، والمكان هو أحد الفنادق الراقية، إلا أن السيد هائل يصمم على اغتصاب الأم، بتمزيق ثيابها، مشيرا إلى ابنها أن يشاهد ما يفعل. إنه ذل مركب من الشرعي وغير الشرعي؛ فالزواج شرعي، والفندق فخم، والكل شهود، أما رؤية الابن لأمه فهي غير شرعية، وأيضا إرغام الأم على المضاجعة، والابن عاجز عن الفعل. ثم ينقلب الحلم إلى مفارقة مرة...يقول السارد:

"... إلا أن لمى أمسكت بي ومنعتني ثم أشارت إلى أمي؛ كانت تتمتع بما كان يجري لها، حتى أنها صرخت من المتعة، نهض عنها السيد هائل

---

[٢١]) ص١٩٠، ١٩١.

مستغربا. نهضتْ (الأم) عن السرير وصارت ترجوه أن يعود... إلا أنه دفعها مرة ثانية، ثم خرج من الغرفة، وهو يشتم، بينما راحت أمي تلحق به ممزيقة الثياب ترجوه أن يعود. رأيتُ في الحلم أيضا أننا صرنا أنا ولمى نضحك حتى سقطنا على السرير"([٢٢]).

فالأم رغم إهانة الاغتصاب راغبة في الجماع (مشاعر متضادة) فتضايق السيد هائل من موقفها، أرادها ذليلة، منكسرة، مغلوبة، ولكنها في غفلة عن هذا، إنها تريد المتعة. هل الأم تعبير عن شعب معيب لا يريد إلا اللذائذ ولو كانت بذُلٍ؟! وتبدو المرارة في مفارقة المشاهدة، فقد اكتفيا: فتحي ولمى، بالضحك فالمشهد يقترب من اللامعقول، فلم ينل هائل ما يريد، حيث اكتفى فتحي بالفرجة دون فعل، ولم يرفع يده بالاستسلام، وخرج هائل دون ظفر، فغايته إذلال هذا الابن المشاكس، وكان الضحك رمزا للرفض بشكل مختلف.

نلاحظ أن لمى في المشهد إيجابية الحركة، فحين يهم فتحي أن يحطم الزجاج تمنعه، مشيرة إلى الأم المتلذذة. ثم تشاركه الضحك مستلقية معه على الفراش. لقد كان هذا الكابوس في بيت لمى، وفي فراشها، حين ذهب إليها فتحي ساعيا إلى مشاورتها، ولكنها آثرت السكوت، مفضلة الاستماع ثم الاستمتاع الجسدي على إعطائه رأيا قد يضايقه أو يضره. لقد لعبت دور العاشقة المرشدة، إنه الجسد الإيجابي، الذي يتحرك في صمت، مفضلا أن الحركة على النطق، فالنطق مجرم في هذا الوطن.

---

[٢٢]) ص١٩١.

٥) الجسد الهازئ:

حيث نرى شخصيتين قريبتين من فتحي: شخصية الأم، وشخصية الأخت، وكلتاهما لا يعنيهما من الحياة سوى التمتع بلذاتها، ولو حساب العقل والفكر واستقلال الوطن. هما جزآن من أسرة السيد "شين" والد فتحي، فالوالد أورث ابنه حب الحرية، والثقافة، والإيمان بالفكرة والدفاع عنها، والثبات على المبدأ، أما الأم فهي غنية، جميلة، محبة للضحك والنكات، وقد استمرت الحياة بين الوالد والوالدة كنموذج في تجمع المتضادات، مثل الكثير من الأمور في حياتنا، ومن ثم أورثت الأم ابنتها "سميرة" هذا اللهو الذي وصفه السارد بـ "عدم الاهتمام بأي شيء يحصل مهما كان"(٢٣). رضيت سميرة أن تتزوج من زوج غني، على صلة قرابة بأمها، رغم أنه أقل منها علما وذكاء، بل يصل إلى درجة الغباء. وقد نجحت في جعل زوجها يقتنع أنها أقل منه فكرا وذكاء، فهام حبا بها، واستمرت بهما الحياة. يذهب إليها فتحي عقب لقائه بالسيد هائل، ويعرض عليها الأزمة، فتحاورت معه بعقلانية:

"افعل مثلي، كن غبيا بين الأغبياء.. ألا ترى ما يحدث؟ كل الناس يخرجون إلى الشارع ليسيروا في مسيرات تافهة، يصرخون بالهتافات وهم سعداء...، بإمكانك الخروج في المسيرات وأنت صامت، أيضا يمكنك وضع القطن في أذنيك، هل سمعت آخر نكتة؟"(٢٤).

---

٢٣) ص٣٠.

٢٤) ص١٨٧.

وهكذا أبانت سميرة عن ذكاء يعتمد نظرية نفعية بسيطة: عش صامتا ومستمتعا وخذ أكبر قدر من الاستفادة ما دمت غير قادر على التغيير، فاركب الموجة / المسيرة. أي أخضع جسدك، وحيّد فكرك، وجمّد عقلك. وقد طبقت سميرة هذا المبدأ في حياتها ونجحت...، يقول فتحي: "شربنا الشاي، وهي تحكي آخر طرائف زوجها، فقد اشتكى لأحدهم من أنه تزوج امرأة ساذجة، وأنه كان يستحق زوجة أكثر ذكاء...، وفجأة انفتح الباب، وأطل صهري، وهو يرسم علامات الدهشة على وجهه الغبي، حاول إبقائي لفترة، أخرى إلا أنني اعتذرت وخرجت"(٢٥).

إن سميرة مثل أمها، نموذج لكثير من أفراد الشعب، همهم الحياة الجميلة، لا يتعبون أنفسهم بمشكلات الوطن وأزماته. والغريب أن تصرف الأم وسميرة كان مختلفا باختلاف زوج كل منهما. فالأم كان زوجها "شين" مثقفا، سياسيا، معارضا، وقد استطاعت هي أن تتعايش معه، في حب وضحك في مشاهد كاريكاتورية عبثية. وحين قرأ لها الزوج شين بعضا من مقالاته فإنها: "ضحكت قليلا ثم لم تعد تضحك بتاتا من هذه المقالات المشاكسة، فقد وجدتها عادية، ثم راحت تخترع لعريسها أوصافا لأعدائه السياسيين، وجدها قيمة جدا، فراح يضمها لمقالاته...، كنت أنا الثمرة الأولى لهذا الزواج الفكاهي"(٢٦).

أما زوج سميرة فهو مختلف عن أبيها، غباء وجهلا، ومع ذلك

---

٢٥) ص١٨٨.

٢٦) ص٣٠.

استطاعت "سميرة" أن تستوعبه، رغم أنها بنفس شخصية الأم. إنهما –الأم والابنة– مثل الآلاف من أبناء الشعب، يتعايشون ويهتفون مع أي حاكم، ويتأقلمون مع أي طارئ، ساخرين من كل شيء؛ في نهاية الأمر.

فالسخرية مظهر أساس وواضح في جنبات النص، وهي تتفق مع تجليات ما بعد الحداثة في منظورها للأدب، فمن "الخصائص المميزة للنصوص والممارسات ما بعد الحداثية ذلك الاستخدام الخاص للسخرية"(٢٧)

٦) حواس الجسد:

نرى إلحاحا من السارد على حاستين من حواس الجسد، وهما حاسة اللمس والإحساس بالحرارة الشديدة، وحاسة السمع والإحساس بالضجيج، وبالنظر إلى تضخيم هاتين الحاستين، نجد أنهما انعكاس جسدي لحالة الاحتقان النفسي والسياسي والاجتماعي في أجواء الرواية، وهذا التضخيم لا يعني إهمال باقي الحواس في النسيج الروائي، وفي التعبير الجسدي، فهي موجودة بمظاهر مختلفة، ولكن هاتين الحاستين متعملقتان طيلة أحداث السرد.

ويمكن أن نفهم دلالة الضجيج والقيظ، وتواترهما في الفضاء النصي، من منظور السيموطيقا (علم العلامات)، الذي يعنى بدراسة "أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها على أنها تحل محل أو تجد كبديل لشيء ما

---

[٢٧]) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، م س، ص١٥٤.

غيرها...، فالعلامة لا تصبح علامة إلا عندما يقوم المستخدمون لها بإثرائها بالمعنى، ولا تكون العلامة ثرية أو زاخرة بالمعنى، إلا عندما يتم ربطها بشفرة خاصة تكون قابلة للتعرف عليها"(٢٨). فكثرة إيراد السارد للضجيج، والقيظ، جعلهما علامتين على التوتر النفسي، والقلق، وهما مرتبطان بالرؤية الجسدية في الرواية.

أ) الإحساس بالقيظ:

ففي مطلع الرواية "كان الطقس شديد الحرارة، لاحظت أن الشرشف تحتي كان مبتلا، شعرت بهذا قبل أن أفتح عيني، من شدة الحرارة، كنت أتنفس بصعوبة بينما كان العرق يتجمع في نقاط تسيل على رقبتي"(٢٩).

تأخرت حاسة البصر، وتقدمت خلايا اللمس (الجسدية) المتوترة بفعل القيط، فقد أيقظت الكاتب من نومته، بانعكاساتها على جسده: بلل الشرشف، التنفس بصعوبة، العرق المنثال. هذه مقدمات ليوم – زمن السرد – تتجلى فيها معاناة فتحي مع الأمن والمسيرات والأم والسيد هائل. ويظل القيظ / التوتر ملازما جسد فتحي، ولا يشعر بالبرودة المنعشة / الراحة إلا في جواره بلمى، التي أراد الزواج منها، ولكنها تعاني من رفض زوجها السابق تطليقها، وبينهما قضايا ومشكلات قانونية. وتكون راحته عندما تلامس نسمات باردة جسده، وهذا ما يجده عند

---

٢٨) المرجع السابق، ص١١.

٢٩) ص٥.

لمى... "ما إن دخلت عمارة لمى، حتى أحسست ببرودة منعشة، فقد كنت مشيت كل الطريق من الحي الذي تسكن فيه أمي، وحتى هنا تحت أشعة الشمس الحارقة، فالمواصلات معطلة، حتى في المناطق البعيدة عن مجرى السيل البشري الهائل الذي يشكل المسيرة"[٣٠]، "شعرت بالبرودة وبالتالي بالانتعاش"[٣١].

فالبطل جاء من عند الأم / الأزمة، ومشى في الشارع / المسيرة، تحت الشمس الحارقة / الألم والتوتر، ولم يجد البرودة إلا عند لمى. ويظل هذا الإحساس في اللحظات الحميمية بينه وبين لمى التي تتعمد أن تبرد شقتها رغم أنها حارة بطبيعتها[٣٢]، ولكن دقائقه معها هانئة.

ب) الإحساس بالضجيج:

وهو إحساس ملازم ومواز للقيظ، ويعبر عنه فتحي صراحة بقوله: "الضجيج، من فعل ضج يضج، القبيح، لم أجد في اللغة العربية فعلا بهذا القبح، أفضّل عليه كلمة الصخب...، سوف أستخدم الكلمتين معا في قصتي"[٣٣].

إنه موقف نفسي، كرِهَ الفعل والمصدر لأنه مرتبط بضجيج المسيرات في الشوارع، وفي التلفاز والمذياع، وانعكست على ما يقوله الناس صراحا،

---

[٣٠] ص٨١.
[٣١] ص٨٢.
[٣٢] ص٨٢.
[٣٣] ص١٠.

حتى خُيّل إليه أنه في عالم من الصراخ... "عندما وصلت إلى أسفل الدرج انكشف أمامي المشهد كله...، وكان الصراخ على أشده، إذ كان يتسرب إلى ممر البناية فيتضخم بسبب الفراغ المحصور بين الجدران"(٣٤).

فالمسيرة صراخ، والصراخ تعبير جسدي عن التوحد خلف الزعيم، والفناء في شخصه، أي أقصى صورة من صور النفاق، والتباري في الصراخ دليل على درجة كبيرة من الولاء..."جعلت أراقب شخصا متحملا بشكل زائد، كان محمولا على الأكتاف رغم وزنه الثقيل...، لاحظت وجهه المعرض لأشعة الشمس الحارقة، كان العرق يغطي وجهه المحمر...، كان يصرخ بالشعارات، لم يكن يلقيها، بل كان يصرخ بها، بصوت قوي، تصدره حنجرة فولازية مصنوعة لهذا الغرض"(٣٥).

لقد تجمعت في هذا المتحمس ملامح القبح التي يبثها المؤلف الضمني: الصراخ العالي، السير في المسيرة محمولا على الأعناق رغم ثقل وزنه، العرق المتصبب بسبب القيظ، النفاق في أعلى درجاته.

يتعمد "فتحي" الهروب من هذا الضجيج/ المسيرة "ابتعدت إلى الشوارع الجانبية؛ هربا من الحشود والضجيج"(٣٦).

فقد استحال الشارع الرئيس في المدينة الصغيرة إلى سبب للتوتر والتأزم النفسي وعلاماته: الضجيج والقيظ.

---

٣٤) ص١١، ١٢.

٣٥) ص١٤.

٣٦) ص٢٥.

ج) غلاف الرواية وعنوانها:

هناك ما يسمى الفضاء النصي، ويقصد به: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"([٣٧]).

حمل الغلاف خلفية الغلاف صورة (جسدية) لجموع متراصة متكتلة من الجماهير، صورة باهتة، بالأسود وتدرجاته في نصفها الأسفل، وتدرجات الأحمر في نصفها الأعلى، فنحن بين الأسود والأحمر، وكلاهما يدمي الذات: فالأسود دلالة على الموت في شدته، والأحمر دلالة على الدم، والوشائج بين الموت والدم قوية، خاصة في النظم الدكتاتورية.

العنوان:

بوصف العنوان قصدا من المرسل/ المؤلف فإنه يؤسس لعلاقة (دلالة) مع خارج الرواية (تلقيها)، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، فيصبح العنوان خطابا له آثاره ودلالاته([٣٨]).

وهذا ما رأيناه في عنوان الرواية، "الصمت والصخب" معبر عن الحالة الجسدية برؤية معززة تضيف بعدا جديدا في الدلالة الكلية للنص،

---

[٣٧]) د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، م س، ص٥٥.

[٣٨]) انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٢١

فالصخب هو الضجيج في شدته القصوى، وهذا التعبير الذي فضّله السارد كما مرّ، أما الصمت فهو المتضاد للصخب، ولكنه ليس الصمت في دلالته الأولى التي تفيد السكوت، بقدر ما يعني الاستسلام والعجز (حالة الشعب)، في رؤية – غير متضادة – للصخب الذي يعني التأييد في أشد حالاته للنظام والزعيم. وكلتا اللفظتين من الكلمات المتماسة مع رؤية الجسد.

الزمان والمكان:

جاء الزمان السردي في يوم واحد تقريبا: منذ الصباح وإلى الليل، رغم أنه يمتد في أعماق زمنية أخرى، عبر تقنية الاسترجاع والتداعي، بدءا من تاريخ تولي الزعيم أو استيلائه على السلطة منذ عشرين عاما، مرورا بزواج الأم من الأب "شين"، والأخت من زوجها، وعلاقة فتحي بلمى، في حين جاء ختام الرواية زمنيا، متداخلا مع الحلم / الكابوس في ليلة كابية.

أما المكان، فهو محصور في مدينة صغيرة، ربما تكون مدينة "حلب" موطن إقامة الكاتب كما أفصح، وإن كانت علامات المكان المميزة شبه غائبة، فهي علامات متكررة في مدن العالم الثالث: شوارع رئيسة، وشوارع جانبية وبنايات إسمنتية، وتكدس سكاني، ومعاناة في المواصلات والغلاء.

أبرز الأمكنة التي يتنقل فيها البطل/ السارد فهي: الشوارع، شقة أمه، شقة لمى، فرع الأمن (المخابرات)، مكتب السيد هائل في الأمن. فهي أمكنة ضيقة محددة – عد الشوارع المزدحمة – بجدران، يشعر فيها السارد بالقهر والعجز ويمارس فيها تمرده ورفضه.

وفي ختام الرواية، اشتد ضيق المكان، وعجز البطل عن الفعل، حيث يشاهد عبر نافذة زجاجية اغتصاب أمه من السيد هائل، في إحدى الغرف الفندقية الفاخرة.

كسر الإيهام:

في الرواية تعمد السارد أن يكسر الإيهام الذي يعني تعمد صدمة المتلقي بأن ما يتلقاه ليس عالما افتراضيا مكتمل الحدوث، أي هو عالم فني في مقابل عالم الواقع([٣٩]). وهذا يتيح حوارية غير مباشرة، وإشراكا للقارئ مع السارد ليشعر الأول أنه متوحد في الخطاب الروائي، وأن ما يحكيه قصة يعانيها السارد وقد يعانيها القارئ، ويسردها علينا لنشاركه المحنة في أبعادها، وهي تتم بشكل عفوي، تلقائي وبخطاب متعمد، صانعا ألفة بين المتلقي والراوي.

من هذه الإشارات.. "إنني متوجه في هذه اللحظة إلى بيت أمي، سأتحدث عنها قبل أن يصادفها القارئ"([٤٠]). ومن ثم يبدأ في استرجاع (عملية الارتداد) علاقته بأمه، وقصة زواجها من أبيه.

وعقب حواره مع رجل الأمن، يصارح فتحي متلقيه: "أرجو ألا يكون القارئ قد فهم لمَ سألني رجل الأمن العسكري ذلك السؤال، الذي سألته مئات المرات منذ خمسة أعوام وحتى اليوم: ألا تخجل من نفسك؟"([٤١]).

---

[٣٩]) انظر: د. مدكور ثابت، كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟ الإيهام التعاقدي، اللاإيهام. المكتبة السينمائية سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٦.

[٤٠]) ص٢٧.

[٤١]) ص٨٠.

كان رجل الأمن مستغربا من فتحي، لماذا – هو الوحيد في رأيه– يعارض السلطة، ولا ينضم للمسيرة. لذا رد عليه بأنه غير عابئ بالأمر ولا بالمسيرة. ونفس الأمر نجده في لفظة "طز"، التي كان يكررها كلما خرج من مبنى المخابرات. "أعتذر للقارئ على تكرار هذه الكلمة، ولكن "القضية طز" أتعبتني كثيرا رغم طرافتها"(٤٢). إنها سخرية منه، يسلي نفسه عقب كل استدعاء إلى تحقيق في المخابرات.

* * *

وهكذا يمكن أن نتفق مع "فريدريك جيمسون" في أن مأساة الحداثة في دول العالم الثالث ظهرت في كون: "السلطة التي وعدت بها الحداثة، في أشكال الإنتاج الرأسمالية والشيوعية المتعددة، انهارت لمصلحة حالة جديدة لا تتواجد فيها تلك السلطة القديمة، تاركة خلفها مظهرا لتغيرات عشوائية هي مجرد ركود في حقيقتها، أو هو اضطراب في نهاية التاريخ، في نفس الوقت يبدو كما لو أن ما اعتدنا على اعتباره العالم الثالث قد دخل بين ثنايا العالم الأول"(٤٣).

إنها رواية تثير الشجن، وتصنع ابتسامة مرة، من أوضاع يخيل إلينا أنها قد بدأت تنزوي، ولكنها – في الحقيقة –مترسخة: في نفوس من يتولى الزعامة/ السلطة، ويتصور أنه امتلك الشعب. وفي نفوس الشعب الذي اكتسب ملكة التأقلم مع الزعيم، أي زعيم، كي يستطيع التعايش، وهو ليس تعايشا بقدر ما هو إفناء.

---

٤٢) ص٧٧.

٤٣) التحول الثقافي، م س، ص٧٥.

الفصل الثالث

رواية وطن من زجاج
تهشم الذات والهوية والوطن

في الوطن الجزائري، نموذج لأزمة الوطن والمواطن في العالم العربي، قدّم هذا البلد أكثر من مليون شهيد، لنيل استقلاله، ثم تبنى سياسات التعريب، والعودة لأحضان الثقافة العربية والإسلامية، عبر خطط تنموية غلب عليها النهج الاشتراكي والسعي إلى الاعتماد على الذات، وقد كانت الخطوات الأولى في المشروع النهضوي افتتاح "ورشة بناء اقتصادي وتنموي، نقلت الجزائر سريعا إلى مركز متقدم من مراكز النهضة والنمو، في إطار منظومة الجنوب"([1]).

وقد انفجرت الأزمة في منتصف الثمانينيات: بطالةً، وغلاءً، وفسادا، لينتهي الأمر إلى حرب شبه أهلية، أتت على الأخضر واليابس، في مواجهة دامية بين العسكر والعلمانيين الذين ساندوهم، وبين الإسلاميين.

لقد نتج هذا عن خلل ثقافي وفكري في تكوين المواطن الجزائري، فهناك نخبة انبثقت من تعليم المساجد والزوايا والجامعات الإسلامية وتأثرت بالمشرق، ورأت أن النهضة تكون بالمزاوجة بين قيم الثقافة العربية، والاستفادة التكنولوجية والإدارية من الغرب؛ في مقابل نخبة ليبرالية

---

[1]) خير الدين حسيب، حول ذكرى ثورتي يوليو والجزائر، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٢٨١، يوليو ٢٠٠٢م، ص٧.

متفرنسة طالبت بالاندماج في إطار مبادئ الثورة الفرنسية، وتتوسط هاتين الفئتين نخبة ذات ثقافة مزدوجة ولكن هامشية التأثير([٢]). بجانب تنازع هويات أخرى في المجتمع الجزائري مثل الهوية البربرية، التي طالبت بحقوقها ضمن الهوية الوطنية، و لم يكن هذا عنصرا مساهما في تشكيل "الهوية / الثقافة الوطنية" في الجزائر، بقدر ما كانت إشكالات وعقبات في صياغة هذه الهوية. أي أن "الثقافة الوطنية لم تشكل كيانا مستقلا، بل ن القول ومن دون تردد إن الهوية هي الإطار الكبير الذي تتحرك فيه إشكالية يمك الثقافة الوطنية"([٣]).

على الجانب الآخر، فإن حال الوطن الجزائري تعرض إلى نكسات كبيرة، تمثلت في: القطيعة بين السلطة مبادئ الثورة، وتعرض وحدة الوطن واستقراره إلى التصدع، وغياب المؤسسات والديمقراطية، وهذه أسباب واضحة لما انتهت إليه الأوضاع فيها([٤]).

وقد جاءت قضيتا "الهوية والاستقرار" محورين مركزيين في رواية "وطن من زجاج"([٥])، وهما يشكلان وجهين لأزمة الوطن كما طرحها النص الروائي.

---

[٢]) ليلى العرباوي، الثقافة الوطنية في الجزائر، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٢٧٥، يناير ٢٠٠١، ص ١٢٨.

[٣]) المرجع السابق، ص١٢٩.

[٤]) خير الدين حسيب، م س، ص٧.

[٥]) ياسمينة صالح (روائية من الجزائر)، وطن من زجاج (رواية)، الدار العربية للعلوم – ناشرون (بيروت)، ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط١، ٢٠٠٦م، وقد صدر للمؤلفة رواية واحدة من قبل.

"من أنا؟" هذا السؤال الذي طُرِح وتكرر بلفظه طيلة صفحات الرواية، معبرا عن أزمة الذات والوطن. وقد جاءت صيغة السؤال في مواضع عدة تتصل بشخصية السارد وفي فترات طفولته في القرية([6])، ويمكن أن ترد بزيادة كلمة: "من أنا حقا؟" وهو بصدد الوقوف على ملامح شخصيته، وروافد تكوينه([7])، إنه سؤال يعبر عن اهتزاز الذات الوطنية وسط فوضى سياسية وأمنية وثقافية.

تتناول هذه الرواية قصة فتى جزائري، ولد في إحدى قرى الجزائر، حيث يعود بذاكرته إلى سن السادسة، حين كان جده يجره بيده في أنحاء القرية، وكان جده – سيد القرية– إقطاعيا، يمتلك الأراضي الزراعية الشاسعة، ويتحكم في رقاب الفلاحين البسطاء، ذا شخصية متسلطة، يتباهى بأمواله وثروته ونفوذه لدى الشرطة ورجال الحكومة.

فترة الصغر والتكوين:

كانت أسرة الصغير (الحفيد) ذات تكوين غريب، لقد ماتت أمه وهي تلده، وظلَّ والده يربط –في أعماقه– مولد ابنه بوفاة زوجته الحبيبة، فكَرِه صغيرَه منذ ميلاده، وانزوى على نفسه، ثم هرب من سطوة الجد الذي أراد تزويجه قهرا من ابنة رئيس البلدية، طمعا في أرضها، ونفوذ والدها، وكانت العروس المختارة مغرورة، منبوذة، من أهل القرية، سبق لها الزواج ثلاث مرات؛ فقد عادت أرملة من زيجتين، ومطلقة من الثالثة،

---

[6]) "وطن من زجاج"، انظر على سبيل المثال: ص٢٨، ص٣٢.

[7]) انظر الصفحات: ص٣٩، ص٤٥، ص٤٧، ص٤٨.

فارتبط النحس بها، هكذا قال تهامس أهل القرية. أما والد الصغير، فقد فضّل أن يهرب تاركا العروس والجد، دون أن يعود ثانية،، لم يندم الجد على ما فعل بل ظل يلقب ابنه الهارب "ذلك الشخص"([8])؛ ليكبر الصغير/ الحفيد، بين أحضان جده، وعمته ذات الثلاثين عاما، الجميلة، المشلولة بسبب حُمّى أصابتها في صغرها، والحزينة دائما. كانت تحنو على الحفيد، وتشركه في أحزانها وهمومها، وحبها لعامل الإسطبل وهو شخص مهذب، وتكفّل الصغير بنقل مشاعر الإعجاب بينهما. وحين تقدم العامل يطلب يد العمة، رفض الجدة، فرحلَ العامل من تلقاء نفسه، بينما غرقت العمة في بكاء شديد، ومرض، أفضى إلى وفاتها، ليجد الصغير نفسه مع جده فقط، في منزل كبير([9]) ضاقت الدنيا بالجد، فراح يبيع أرضه الواسعة لرئيس البلدية قطعة قطعة، وهي الأرض التي شهدت لهو الحفيد وذكرياته، ومن ثم باع البيت الكبير الذي يسكنه، وأبقى لحفيده جزءا من المال ليعينه على استكمال تعليمه الجامعي.

في العاشرة من عمره، التحق الصغير بالمدرسة الوحيدة في القرية وهناك تعرّف على شخصية المعلم وعلى كلٍ من: ابنه وابنته الصغيرين، وزوجته الحنونة الطيبة. اكتشف المعلم شخصية الصغير حفيد عين من أعيان القرية، فنصحه: "لا تظن أن أرض جدك ستغنيك عما ستتعلمه هنا. ما ستتلقاه في المدرسة لن يمنحك إياه أحد ولا حتى سلطة جدك"([10]). وعى

[8]) ص٣١.

[9]) ص٤١، ٤٢.

[10]) ص٣٣.

الصغير هذه النصيحة جيدا، فتقرب من معلمه، وأبدى تفوقا غير عادي في مدرسته، وفي نفس الوقت كان يزور أسرة المعلم، المكونة من الزوجة والابن والابنة، التي تقطن في مسكن صغير ملحق بالمدرسة (غرفة ضيقة)، وقد كان يلعب مع ابن المعلم "النذير" الذي يكبره بعامين، وابنته التي تصغره بعامين، في البيت ثم في المزارع حيث يلهون بالزرع ويتسلقون الأشجار سويا. تفتح وعي الطفل على كلمات المعلم وشخصيته الثرية المثقفة. وفي احتفال التخرج السنوي بالمدرسة، يخطب المعلم خطبة، يسخر فيها من السلطات التي جاءت تحتفل بالطلاب والمدرسة بينما لا توفر الإمكانات الأساسية البسيطة لإتمام العملية التعليمية كما انتقد الجد والمدير ورئيس البلدية، فكانت تلك الخطبة شؤما على المعلم، حيث يغضب الجد، والحاضرون معه، ومن ثم تأتي برقية إلى المعلم لينقل إلى العاصمة، ويختفي عن الأنظار.

يواصل الصغير رحلته العلمية فائقا، حتى يجد نفسه، عقيب وفاة جده، يغادر قريته الصغيرة، في سن التاسعة عشرة، متوجها إلى العاصمة ليستكمل تعليمه الجامعي، حاملا معه ما أبقاه جده له من مال يعينه على الحياة، حيث يلتحق بكلية العلوم السياسية، ويشتبك مع أجواء العاصمة وحياتها([١١]).

نلاحظ في فترة تكوين الصغير أنه نشأ في أسرة أقطاعية، متشبثة بقيم متوارثة ظهرت في شخصية الجد، وهي شخصية نمطية في مختلف البلدان

---

[١١]) ص٥٠.

العربية، تتمسك بالتقاليد، ومصادر الثروة التقليدية (الأراضي الزراعية)، والرغبة في النفوذ، وتوطيد العلاقة مع رجال السلطة. وفي سبيل ذلك، لا تهمه المشاعر فيجبر ابنه على الزواج دون حب، ويرفض زواج ابنته المحبة للعامل، انطلاقا من قناعات المجتمع التقليدي القديم، ولا يتورع عن طرد المعلم وقطع رزقه لمجرد أنه طالب بتوفير الإمكانات البسيطة للمدرسة.

هذا الجد، يتقرب للسلطة ممثلة في رئيس البلدية، فيطمح في مصاهرته، وحين يفشل في ذلك لهروب الابن، ينزوي خلف السلطة، وينتهي الانزواء ببيع الأرض الشاسعة لرئيس البلدية، ثم بيع البيت. نلاحظ تفكك هذه الأسرة بهروب الابن وموت العمة، ثم موت الجد، كما يغيب في السرد أي أقارب لهم، إننا نجد شخصا واحد مهيمنا هو الجد، الذي يتحرك في الفضاء السردي في القرية، ويمارس عنفوانه على أبنائه، ثم رضوخه بشكل استبدادي لرئيس البلدية. بوفاة أفراد هذه الأسرة، ورحيل الحفيد الذي يحمل رفضا لكل القيم السلبية القديمة، إشارة إلى أن هذا الجيل في طريقه إلى التلاشي بالوفاة الطبيعية أو بتلقي أبنائه قيم الحداثة والتقدم كما في ظهر في شخصية الحفيد. رغم بقاء باقي رموز السلطة: مدير المدرسة، رئيس البلدية، رئيس الشرطة...، ولكن هؤلاء تابعون أكثر من كونهم حاملي قيم، أي أنهم متقلبون حسب القناعات السياسية، ولا يهمهم سوى البقاء في السلطة. كما نجدهم حريصين على تعضيد سلطتهم بالمال، وتبادل المصالح والمصاهرة مع الأغنياء، وهي من سمات المجتمع التقليدي، وأيضا: المجتمع الفاسد.

هذه صورة القرية الجزائرية بعد عقود من التحديث، نفس الصورة

التي نراها في قرانا العربية ومدننا؛ شعارات تُرفَع، ومدارس وهيئات وسلطات تقام، ولكن الرؤوس التي تديرها تفكّر بعقلية القبيلة، ونفسية الاستحواذ والانغلاق.

جاء رحيل المعلم عن القرية، عقابا له عما تفوه به، وإشارة إلى عدم تجذر الديمقراطية وقبول الرأي الآخر في أبسط الأمور المتصلة بالنشاط الحياتي والتعليمي، وأيضا إنهاء مظاهر بعض التنوير الذي كان يبثه المعلم لطلابه، خاصة الصغير الذي كان يقول له: "لأنك طيب، ولأنك تلميذ متفوق، ولأني أريد أن تكون مختلفا عن كل هؤلاء الذي يقودون القرية إلى التهلكة، وأولهم جدك"(١٢) إنها القيم الإيجابية في مواجهة العقول المغلقة، وهي قيم بسيطة: حسن الخلق والطيبة، التعلّم والتفوق، رفض المتوارث السلبي.

عانى الصغير من اليتم العضوي أي فقدان الأقرباء: في فقدانه الأب الذي لم يستطع مواجهة شخصية الجد، فرحل وظل مختفيا في السرد طوال الرواية، بما يوحي بوفاته وعلاقة الصغير بأبيه علاقة مضطربة، فقد كان يعلم أن أباه لم يرحب بوجوده في الحياة لأنه سبب في وفاة أمه أثناء وضعه، لذا لم يرغب في البحث عن أبيه طيلة صفحات النص لإيقانه نفسيا بوفاته. ثم فقدان الجد، والعمة، وعلى حين شعر بحزن شديد نحو عمته، إلا أن مشاعره كانت مضطربة نحو جده. وبعبارة أخرى: إنه لم يحزن ولم يشعر بيتمٍ؛ وهو يجد نفسه بلا أقرباء في حياته، بينما كان مهموما بفقدان المعلم

---

١٢) ص٣٦.

الذي راح يبحث عنه عندما وصل للعاصمة مبررا ذلك... "حين وصلت إلى العاصمة وجدتني أبحث عن المعلم، وجدتني أستغرب بحثي عنه كل تلك السنين، من يبحث عن الأشباح؟ لا أحد، لعلي استغربت أكثر أنني لم أفكر في البحث عن والدي، لأنني شعرت من البداية أن الموتى لا يعودون، وأن الذين يسكنون الأحلام هم الذين يعيشون إلى الأبد(١٣).

سؤال الهوية:

يلح سؤال الهوية ثانية: من أنا حقا؟

وهو سؤال مشروع، من شخصيةٍ درست العلوم السياسية ثم التحقت بالعمل الصحفي، وراحت تمارس حياتها في العاصمة في الصحافة الحكومية ثم الصحافة المستقلة (الخاصة). وبالفعل يكاد لا يجد ذاته، والذات هنا ترادف التكوين والهوية، وفي الجزء الأول من حياة السارد، يبسط أحداثا وشخصيات ومواقف، ويظل يطرح السؤال، وتكون الإجابة غير محددة، فلم نجد كتابة على شاكلة: أنا عربي، مسلم، أنا منتمٍ للأرض، أنا متمسك بالأهل والقرية والجذور...، جاءت الإجابات بشكل غير مباشر عقب هذا السؤال المباشر:

"من أنا حقا؟ رحيل المعلم، وموت عمتي، ومرض جدي، والبيت الذي صار مليئا بالأشباح حد الوحشة"(١٤)، "من أنا حقا؟ لست أدري..، ربما لأني اكتشفت أيضا أنني أخطأت في اختيار الكلية التي ألتحق

---

١٣) ص٤٨.

١٤) ص٤٥.

بها...، ماذا يمكن أن تصنع منك كلية جزائرية اليوم؟ لا شيء سوى شهادة لن تتعب تماما في الحصول عليها، لأنك لن تجد ما تفعله بها أساسا كما يقول الناس هنا"([15]).

"من أنا حقا؟ أفكر في تلك الأعوام، أفكر أكثر أنني لم أحقق في دراستي الجامعية شيئا يمكن التباهي به أمام أحد..، كنت معنيا بالتفوق لا أكثر ولا أقل"([16]). جاءت الإجابات تقرر أحوالا، وتعترف بأخطاء، وتصف أحداثا. وتترك للمتلقي أن يستشف الدلالات، وهي دلالات: اليتم، وعدم إدراك كنه الذات، ولا تعلل للاختيار، إنها ذات تتخبط في الحياة، تسير وفق ما يراد لها، تتفوق دون أن تعي غاية لها، ولا ترى جدوى مما تسلك، فلا فائدة من الجامعة ولا شهادتها. الذات هنا تعادل المجتمع ضياعا، والمجتمع ينعكس على الذات تخبطا، ويأسا وفسادا.

في العاصمة والصحافة:

يشاهد البطل أنماطا مختلفة من البشر: أبناء السياسيين والعسكريين والأغنياء، وكيف أنهم يتمتعون بكافة الميزات، وتتوافر لهم الوظائف، ويتنعمون بثروات آبائهم، كما رأى في زميله المهدي، و"النبيل" زميله، وهو عشيق المهدي جنسيا، يسخر المهدي من عمل البطل في الصحافة، فما جدواها؟ فلا أحد يقرأ، لأنه لا شي يكتب أصلا،ولم يجد البطل جوابا إلا التمسك بهذه

---

[15]) ص٤٧.

[16]) ص٤٨.

المهنة التي ساقها القدر إليه في الصحافة الحكومية أولا[١٧]، وحين يعرف أن النذير ابن معلمه يعمل في إحدى الصحف الخاصة، ثم يؤسس صحيفة خاصة به، تنشر قيم التقدم، وتواجه لغة الانغلاق والتشدد والتعصب وأعمال التخريب والقتل، يسعى إلى البحث عنه، حتى يهتدي إلى رقم هاتفه، ويحدثه، ويذكّره بنفسه، لم يصدق النذير عينيه وهو يرى رفيق الطفولة في القرية يقف أمامه في الجريدة. كان لقاء حميميا، تطور إلى صداقة عميقة، ثم علاقة عمل مشتركة في الصحيفة التي أنشأها النذير بعد ذلك. عرف البطل / السارد بما جرى لأسرة المعلم التي هاجرت إلى العاصمة، حيث تعرض الوالد للفصل من وزارة التربية، واضطر إلى العمل حمّالا في الميناء، وتحمّل شظف العيش في سبيل تربية أبنائه، وقد أنجبت الأم طفلا ثالثا أثناء إقامتها في العاصمة. عرف أيضا أن الابن الأكبر اتخذ نهج والده في أفكاره، ولكنه سلك الصحافة، وسعى إلى تأسيس صحيفة مستقلة، ضد الفساد والتطرف والتعصب، وهو ما جعله مستهدفا من العصابات المسلحة، لذا لا يقيم مع والدته وإخوته في الشقة، ويذهب إليهم متنكرا ومتنقلا بين أسطح البيوت. كما عرف أن أخته أنهت كلية الطب، وتعمل طبيبة في إحدى المستشفيات. ذهب البطل مع النذير إلى بيتهم، حيث التقى بالأم وسلّم على الأخت الطبيبة، وجلس معهم، وحاورهم، كانوا غير مصدقين أنه الطفل ابن الثري. انجذب البطل إلى الأخت الطبيبة، وشعر نحوها بعاطفة كبيرة، ملكت نفسه، وظل ملازما لأخيها في صحيفته، حتى تعرض النذير لحادث إطلاق نار عليه، فقد كان مرصودا من

---

[١٧]) ص٥٦، ٥٧.

قبل المتشددين، وفي المستشفى، تكون الصدمتان: صدمة صديقه الحميم "النذير" الذي يكابد الموت، وصدمة رؤيته لخطيب الأخت/ المحبوبة، وكان أحد ضباط الشرطة، فتولّد نفور متبادل بينهما منذ النظرة الأولى. تتابعت زيارات البطل للمستشفى، حتى صدم بوفاة النذير، فهام على وجهه، وإن ظل متمسكا بالعمل في الجريدة، مواجها التهديد والتعصب، شاعرًا بالحنق تجاه خطيب الأخت، ضابط الشرطة، خاصة عندما ذهب إليهم مرة ثانية في المنزل، وكان الخطيب موجودا، ورأى البطل كيف كان ضابط الشرطة معبرا عن فساد السلطة والشرطة ومبررا لها أفعالها. وحين سافر البطل إلى سورية، ملبيا دعوة من أحد المنتديات الثقافية، قرأ عن تفجير انتحاري كبير، استهدف المديرية العامة للشرطة في العاصمة، حيث شاهد صورة الضابط الرابع القتيل، كان خطيب الأخت/ محبوبته، فعاد سريعا إلى الجزائر، فذهب معزيا أسرة الخطيبة، شاعرا بمشاعر جديدة نحوها، وهي التي كانت تبادله إعجابا من نوع خاص، وشعر وهو يلج معزيا الأم الثكلى بمشاعر الابن... "وجدتني أدفع الباب، لأجد تلك المرأة وقد أنهكها الحزن، كانت في سريرها شاحبة، وبدا أنها هرمت كثيرا، بدت لي وكأنه مرت خمسون سنة على آخر مرة رأيتها فيها..، حين رفعت عينيها إليّ، لاحت ابتسامة دافئة على ملامحها، كأنها ترى ابنها الذي رحل من قبل بلا سبب..، وجدتني أحتضنها، لم أقل شيئا، كانت الفرصة المناسبة لي لأجهش بالبكاء، في حضن يتسع لدموع جيلي كله، لهموم جيلي كله، كانت تبكي أيضا وهي تمسح شعري"(١٨).

---

١٨) ص١٧١.

ثم قالت له بعد شكواه: "تمسك بحقك في البقاء يا بني، واجبك اليوم أن تبقى، لأجلنا أيضا..."(١٩).

ونظر طويلا إلى ابنتها/ حبيبته، "وقبل أن أقول شيئا، وجدتني أضمها بقوة، وأسمح لها أن تجهش بالبكاء في حضني، هل كان على الموت أن يكون قاسيا إلى هذا الحد كي يتسنى لي ضمك الآن؟... أنا الذي عشت حياتي بين مشتتا بين الحب والرحيل واليتم والضغينة"(٢٠).

غياب الوطن / تفكك الذات:

غاب الوطن في النفوس بفعل القتل والتخريب، وغياب الهوية، وتفكك المجتمع بين تيارات عدة: عربية، غربية، بربرية. لم ينحز البطل إلى تيار بعينه، لأن الهوية غائمة، وظلت إلى آخر أسطر الرواية غير محددة، رغم تكرار سؤال هوية الأنا، وإنما راح يبحث عن الإنسان الذي اهترأ موتا أو نفيا أو هجرة أو انزواء. فقدَ هو عائلته بالموت والاختفاء، وهذا مبرر سرديا، فالجد شخصية متسلطة، تمثل قيما بالية، لم يستطع ابنه (والد البطل) أن يواجه إرادته، أو يخالف ما يقرره، ففضل أن يختفي من المكان، وربما من الحياة، بينما لاذت العمة بالموت فرارا لها، ورحل حبيبها، وأيضا رحل البطل السارد إلى العاصمة، وهو يحمل في أعماقه رغبة في العائلة، رغبة في الحب والحنان والانتماء، فتقرب من عائلة النذير، لتكون ملاذا له، وطنا له، أحب الابنة الجميلة، وسعى إلى الزواج منها كي تكون الرابطة معنوية وعضوية.

---

(١٩) ص١٧٢.

٢٠) ص١٧٣.

فعائلة النذير بتكوينها الثقافي والفكري نموذج للوطن / الحلم، فهي تسير على خطى الوالد في فكره وتمسكه بمبدئه، وهو ما عكسه الابن في مواصلة مبادئ والده في الصحافة والكتابة. وما ظهر من قناعات الأم والابنة بما كان يؤمن به الوالد. وجاءت الأم كأرض الوطن، تجمع الأبناء رغم الشحناء والخطوب، فحضنت البطل وهي ترجو أن يكون معهم قلبا، وقالبا، وأملا، وزوجا للابنة،وهو ما رحب به البطل، وكان يتمناه في أعماقه. وجاء تمسك البطل بجريدة النذير، ومواصلة العمل فيها، بنفس مبادئ الراحل، ديمومة للمعلم رب الأسرة ومعلمه هو أيضا، وديمومة للصداقة مع الابن النذير؛ وانتسابا عضويا وفكريا إلى الأسرة المتوسطة الجزائرية التي تمثل قاعدة النهضة والتحرر ضد السلطة المستبدة بما فيها من ثراء فاحش، واستغلال سيء للمنصب، وهو ما كنا نراه في عيني الابنة الطبيبة التي كانت معجبة بالبطل وطروحاته، وتصمت أمام خطيبها / ضابط الشرطة وهو يدين الواقع والمتشددين دون أن ينظر إلى غطرسة واستبداد السلطة التي ينتمي إليها، فكان التشدد هو الوسيلة الطبيعية التي جاءت للتخلص منه، لأن الابنة كانت غير قادرة على فسخ الخطبة. أيضا في الرواية إدانة للأسر الفقيرة في الريف وعشوائيات المدن، بجهلها وعوزها الذي سمح بنمو تيار التشدد ضد ثراء فاحش وسلطة عسكرية عمياء.

شخصيات الرواية:

تتنوع شخصيات الرواية، معبرة عن المجتمع الجزائري في حقبة التسعينيات، حيث الأزمة المجتمعية والسياسية في قمتها، وبقدر ما كانت

الشخصيات ذات حضور متعدد المستويات في البناء الروائي، بقدر ما عكست تناقضات المجتمع الريفي والمديني، ولعل القراءة الرأسية للشخصية تبين وجوها من ملامحها، وعلاقتها بالسارد / البطل، وسنعرض لأبرز الشخصيات التي امتلكت كثيرا من الفضاء النصي.

النذير:

هو الشخصية المحورية الثانية في الرواية، عشنا طفولته، وشبابه، وقتله. رأيناه من خلال سرد البطل عنه وعن أسرته، فإذا كان البطل من أسرة إقطاعية مفككة، كان مصيرها الموت التتابعي، فإن النذير ابن لمعلم يمثل الجيل الثاني في النخبة المثقفة. لقد تأثر النذير بأبيه، وسعى إلى التغيير على طريقته، فإذا كان الأب يتحرك في دائرة ضيقة كمعلم، فإن ابنه اختار الدائرة الواسعة والأكثر تأثيرا وهي الصحافة، وإذا كان الأب ينادي بقيم التقدم ويشجع الصغار فإن النذير كان مشبعا بقيم الاستنارة والانفتاح والتمسك بالهوية الوطنية بكل مكوناتها. تشابه النذير في نهايته مع والده، فلم تمهل الظروف الأب لتوصيل رسالته، فقد طرد من وظيفته مبكرا، فاضطر للعمل الشاق الذي أجبره على السكوت عما ينادي به، والانكفاء على تربية أبنائه، وتلقينهم قناعاته، ومن ثم مات مريضا، أما النذير فقد حمل رسالة والده، ونشرها في صحيفته، وإن كان سقط سريعا بفعل الرصاص الأعمى، وفي كلتا الحالتين، يحمل البطل رسالتهما. فعلاقة البطل بالنذير علاقة اتفاق على رسالة، ووسيلة، أما علاقته بالأب فهي مزيج من المثاقفة والتربية.

حين وصل البطل إلى العاصمة، راح يبحث عن معلمه، وأسرته، وحين وصل إليه، لم يصدق نفسه: "أجل كان هو النذير الذي بحثت عنه طويلا، بطريقة ما، لعلي لم أبحث عنه بقدر ما كنت أبحث عن تلك السنوات المدهشة التي تقاسم فيها ذاكرتي أو تقاسمت فيها ذاكرته"(٢١).

عندما تقابل الاثنان كان بينهما الكثير من المشترك؛ بحكم النشأة والتربية والثقافة، فسرعان ما تفاهما، وعملا معا، وفتح النذير قلبه وأكمل الجزء الغائب من القصة، حكى عن عمله نجارا، وعن إكماله الجامعة، وعن رئاسته للقسم السياسي في صحيفة مستقلة، وعن حلمه أن تكون له جريدته الخاصة، سيكون اسمها مدى الجزائر(٢٢)، "كنت أريد هذا العمل كي لا أقف على الهامش فارغ اليدين وكي أكتب أخيرا شيئا حقيقيا لا يحذفه أحد، كنت بحاجة إلى الكتابة لنفسي بالخصوص"(٢٣).

يفترق النذير عن البطل في وضوح رسالته، هذا الوضوح الذي أخذه عن والده، بينما ظل البطل متأرجحا، لا يعرف أين يسير، ولكن وجد نفسه مع النذير، فحقق اسمه، وبعبارة أخرى: إذا كان البطل مترددا، باحثا عن هويته وكينونته، فإن النذير كان واضحا، محددا الهدف والطريق، مستعدا لدفع الثمن، وقد دفعه بالفعل، كان النذير قائدا، بينما البطل تابعا، وهذا ما يقرره الثاني بقوله: "في يوم واحد عرفت منه ما يكفي لأمشي معه ما تبقى من المسيرة ولأسمح ليده

---

٢١) ص٥٨.

٢٢) ص٦٦.

٢٣) ص٦٧.

أن تسقط على كتفي وتربّته بدفء لا يخلو من إنسانية"([24])." كان صديقا احترمته منذ البداية، احترمته عن حب"([25]).

الحبيبة:

أخت النذير، الطفلة الشقية التي لعب معها، وحمل حبها جنينيا منذ صغره، وانجذب لها عندما تلاقيا، يقرر: "لعلي كنت أبحث بيني وبين نفسي عن تلك الصغيرة التي مرت من هنا، تاركة عقدها الصغير، في يدي، تلك التي كانت حين تخاف تشدني من ذراعي وتضغط. وحين تضحك تمسكني من يدي كأنها تتحسس وجودي لحظة من الفرح، الذي كنا نتقاسمه بصدق لا يخلو من سذاجة"([26]). إنها علاقة تتأسس على الجوارح، منذ السنوات الأولى، انجذاب ورغبة مشتركة، وصدق. "كنت دائما أتوق لسؤاله عن تلك الجنية التي سكنت ذاكرتي في مسارات القرية النائية ورحلت تاركة عقدها الصغير معي"([27]). فحين بدأت الصداقة عميقة بين البطل والنذير، كان الخجل يعقد لسان الأخير، أن يسأله عن الأخت، وعندما تم اللقاء بينهما في منزل الأسرة، شعر برغبته في الإفضاء، فكان يحكي ساعات طويلة، وهي تسمع، تشاركه أتراحه، وآلامه، وآرائه، وبنى حلما خياليا كبيرا في نفسه، وفي يوم إطلاق النار على النذير كانت صدمتان: الأولى الصديق الذي يكابد الموت، والثانية معرفته بخطوبة المحبوبة بضابط

---

[24]) ص٦٣.

[25]) ص٦٥.

[26]) ص٥٨.

[27]) ص٦٥.

شرطة. كانت طامة بالنسبة إليه، فقد خسر الفتاة التي ملأت خياله، وامتلكت أحلامه منذ نعومة أنامله، الفتاة التي كانت تستوعب أفكاره، وتفهمه من نظراته. وتضاعفت الطامة عندما علم أنها خطيبة لضابط شرطة، يعدّه من سدنة النظام الشرَطي، الذي جعل الوطن ساحة دم، رافضا النظر في مسببات الدم، مكتفيا بمضاعفة العتاد والجنود. وحين قابل البطل الخطيب وجده صلفا متعاليا، كارها للصحافة، وللرأي الآخر، لا يؤمن إلا بالحل الأمني. إنه النظام مختزل في شخص. في خطوبة الحبيبة للضابط رمزية دالة على محاولة المؤسسة الأمنية السيطرة على الجيل المثقف، سيطرة ظاهرها الشرعية / الزواج، باطنها السيادة والقهر، لذا كانت الخطيبة تتحاشى إغضاب خطيبها، ولم تملك إلا الموافقة حين تقدم إليها، مما يعكس أجواء التسلط التي كان يتعامل بها مسؤولو المؤسسة الأمنية مع الشعب.

مات الخطيب / الضابط في حادث تفجير لمديرية شرطة العاصمة، وعاد البطل إلى الجزائر، يعزي أسرته، ويسترد حبيبته، ويعانق أمه، لقد شعروا جميعا أنه واحد منهم، وأنه ناتج من نواتج هذه الأسرة، وجزء من نسيجها الفكري، وربما كان التفجير فعلا إيجابيا– في المنطق السردي –؛ كي ينظم أمورا أفسدتها السلطة ورموزها.

الأم والأب:

كان الأب معبرا عن الجيل الذي حلم بالثورة والتحرير والعروبة، رأى التحرير وعاصر شعارات الهوية الوطنية، وخطط التحديث، وساهم من

خلال عمله معلما في نهضة الأمة، ويبدو أنه غرق في الحلم، ولم يدرك أن الشعارات كانت محدودة التأثير في الواقع، وأن النخبة والأعيان والعوام في منأى كبير عن هذه الشعارات. مثّلت أسرة المعلم الطبقة المتوسطة في الجزائر التي تكونت بعد التحرير، وكانت ركيزة انطلاق كبرى للتحديث، أو هكذا توهموا، وسرعان ما انهارت هذه الطبقة تحت نير تسلط السلطة العسكرية، وفساد السلطة السياسية، وغلاء المعيشة. وهذا ما انعكس سلبا، ومن هذه الطبقة خرج ناشطو الجماعات الإسلامية، يريدون التغيير الراديكالي على طريقتهم، ووجدوا من يستمع لهم من أبناء الطبقات الكادحة. بحث البطل عن معلمه وزوجته، يقول: "ولعلي بحثت عن المعلم الذي جاء فجأة، وغادر فجأة، برغم مروره السريع على ذاكرتي، المكتظة بالخيبات...، أو بحثت عن تلك الأم التي كانت حين تفتح لي الباب تبتسم بطريقة تجعلني أفرح فجأة..، تلك التي كانت تضمني قبل أن تضم ابنها، وتسألني عن أخباري. أجل بحثت عنهم كلهم"([28]).

كان المعلّم محفورا في ذاكرة الطفل: قيما، وثقافة، وأولادا، وزوجة، وما يتذكره عن الزوجة / الأم، لقطات متقطعة، نقشت في ذاكرته: حين تفتح الباب له، وتبتسم بحنان إليه، وحين كانت توصيه على طفليها، وتسعد بلعبه معهم لأنه يحافظ عليهم، كأنه أخوهم الأكبر. لقد وجد فيها حنان الأم التي فقدها حين مولده، ووجد في المعلم الأب الذي اختفى دون إنذار، ووجد في أولاده أشقاء وهو المولود وحيدا دون إخوة، وجد أسرة

---

[28]) ص٥٨، ٥٩.

ينتسب إليها، وحين تلاشت أسرته الأصلية بالوفاة، بحث عن أسرة معلمه، ورغب في مصاهرتها، ليكون عضوا في تكوينها.

تعبر حياة الأب عن مأساة الكثير من مثقفي ما بعد التحرير، حيث أدنت حكومة الثورة أهل الثقة، واحتفت بالعسكريين، وأقصت المثقفين والنخبة، فهم خطر –بعقولهم– على النظام، وهم محرضون للشعب ضد النظام، فكان جزاء المعلم الطرد من العمل، في زمن كانت الحكومة الجزائرية تستعين بمعلمين من دول أخرى مثل مصر وسورية والعراق. إنه منطق الحكم الشمولي الذي كان سببا أساسيا لأزمة الوطن. رأينا: ذلك الرجل الذي كان معلما قبل أن يصبح بائعا في متجر، لينتهي به الأمر إلى حمّال في الميناء، قال لي النذير إنهم لم يعرفوا عمله الجديد، لا أحد كان يعرف أن المعلم الوقور والمحترم صار حمّالا، ولا حتى زوجته كانت تعرف، ظلت معتقدة أنه ما يزال بائعا بسيطا بلا أهمية تذكر...، عاد (للميناء) مريضا إلى أن مات، مات حاملا حزنه الشخصي وانكساره الكبير"([٢٩]).

لم يجد المثقف الوطني أمام عنفوان الدولة المركزية إلا أن يهرب داخل ذاته، وهو يسعى في سبيل قوت أولاده، عاش سجين نفسه، يكتم حرفته البسيطة عن زوجته وأولاده، ويكتم مأساته عن مجتمعه، فيفترسه المرض، ويحتضنه الموت، لتجد الزوجة نفسها وحدها تصارع الحياة لإطعام أطفالها، فقررت "أن تحاول سد الثغرة بالعمل في مصنع خياطة قريب من البيت،

---

[٢٩]) ص٦٢.

كانت تخرج من البيت صباحا وترجع في المساء متعبة ومجروحة"(٣٠).

هذه الأم نموذج المرأة العربية، الأم، الزوجة المخلصة، تكمل المسيرة بعنائها، وصبرها، حتى تفرح بأولادها شبابا يخدمون الوطن. وتصبر عندما تجد ابنها الأكبر يتخفى خوفا من اغتيالات عمياء، وتصبر عندما يأتيها خبر قتله، وتحتضن البطل حين جاء معزيا، فقد أدركت أنه جزء منهم، فباركت ارتباطه بالابنة عقيب وفاة خطيبها.

العربي:

هذه الشخصية التي نقابلها في مطلع الرواية، في حوار بين البطل وبينه، العربي معبر عن زمن التحرير والجهاد ضد المحتل، فهو الذي فقد رجله إبان الثورة ثم بعد الاستقلال وجد نفسه على الهامش، كملايين المجاهدين، الذين اكتشفوا أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم... "كانت التعويضات عبارة عن حوالة مالية تأتيه كل شهرين وحوافز سرعان ما هرع إليها أولئك الذين اكتشفوا نضالهم في آخر لحظة، حتى الذين خانوا الوطن تحولوا إلى مناضلين مميزين واستثنائيين"(٣١).

إنه يعبر عن وجه الوطن المنسي: هؤلاء الأبطال المجاهدين، الذي قدّموا أرواحهم، وبُتِرَت بعض أعضائهم في جهادهم ضد المحتل، وعندما تولت الحكومات الوطنية، تنكرتْ لهم جميعا، فقد قطفت ثمارَ الاستقلال نخبةٌ من العسكر الذين تكالبوا على الكراسي، ولم يقدموا إلا النزر اليسير

---

٣٠) ص٦٣.

٣١) ص١٢

للمجاهدين. وهكذا يعبّر العربي في شخصه وفي رجله المفقودة عن هذه المأساة، وعندما يحاوره البطل في أزمة الوطن الراهنة: الفساد، التفجيرات، يقول له: "لا تصدّق الخونة يا بني، صدّقْ أولئك الذين أحبوا الوطن، هؤلاء الذين ماتوا قليلا أو كثيرا"(٣٢). فقد أدرك هذا العجوز أن الوطن ليس مجرد خدمات تعطى وتقدم للشعب، إنه أرض وتاريخ وحضارة وانتماء، وأن الأغلبية العظمى من الشعب لا تضار بأخطاء الأقلية.

حين ذهب البطل في المقهى ليقابل عم العربي، بعد غياب فترة طويلة عنه يخبره صاحب المقهى: "عمي العربي ألم تسمع؟ لقد اختطفوه قبل سنة، لا أحد يعلم أين اختفى، لا أحد، يقول إنه قتل والله أعلم"(٣٣)

لم يفرق الإرهاب بين المجاهد، والخائن، ورجل السلطة، إنه سعار القتل، لقد اختطفوا العربي الأشيب، العاجز عن الحركة، الذي لا يملك إلا ماضيا، وكلمات يبثها لمريديه في جلساته بالمقهى، ويبدو أن هذه الكلمات كانت سببا في اختطافه ومن ثم قتله.

الإرهاب يشابه ثورات التحرر وحكوماتها: تأكل أبناءها، وتبقي أهل الثقة، ولكن الإرهاب لا يبقي إلا المرارة التي علقت في أعماق البطل وهو يسير غير مصدق اختفاء العربي.

المهدي: زميل البطل في الجامعة، والده من كبار العسكريين، فكان المهدي يسير في حراسة اثنين، وله سيارته الخاصة وشقته الخاصة، وعشيقه

---

٣٢) ص١٢.

٣٣) ص١٦٦.

الخاص (النبيل) فقد كان شاذا جنسيا، يحضر النساء إلى شقته متباهيا بفحولة غائبة يعلمها زملاؤه في الجامعة، يسهر المهدي معهن ثم يتركهن لأصدقائه الزائرين، أما العاهرات فقد تباهين بعلاقتهن مع المهدي، طمعا في: "سلطة وهمية، ومقابل ما يسميه الجزائريون "التشيبة"؛ كعلاقة بين سلطة نظرية وسلطة عملية، لا يمكن الوصول إليهما بالطرق الشريفة"(٣٤)، و يأوي هو آخر الليل إلى رفيقه "النبيل". الغريب أن المهدي راح يردد وهو يقترب من الثلاثين رغبته في الزواج من فتاة متدينة محجبة "لم يذقها رجل في شقة صاخبة ولم يتقاسمها مع رفاقه على نخب صداقة غامضة تتحكم فيها المخاوف والأخطار"(٣٥)، كان يقول مخاطبا البطل: "وأنت ما جديدك يا صاحبي، أما زلت تعتقد أن الصحافة ستحل المشاكل؟ الصحافة بنت كلب يا صاحبي"(٣٦)، يلقى المهدي حتفه ضمن موجات العنف، وتختفي شخصيته بين الأسطر، وإن ظلت شخصية النبيل حية.

شخصية المهدي صورة متكررة في المدن العربية، إنه سليل الطبقة العسكرية التي ظنّت أن قوتها متجهة نحو الداخل، نحو الشعوب، تكبحها وتساهم مع قوات وزارة الداخلية في كبت أبناء الشعب. كانت سيارة المهدي، وثراؤه، والحرس الذي يحميه؛ علاماتٍ على غطرسة السلطة، وقد جعل الجنود يحرسون أبناء المسؤولين. فالصورة تعكس استغلالا للمنصب

---

٣٤) ص٥٢.

٣٥) ص٥٤.

٣٦) ص٥٥.

والنفوذ بعوائد مادية. أيضا، تبين شخصية المهدي ترف الأغنياء الذي يؤدي في بعض أوجهه إلى الشذوذ، وهو شائع بحكم تربية أبناء هذه الطبقة بين الخدم والحراس. تقرب الشباب من المهدي والفتيات طمعا في سلطة زائفة، بينما استمتع هو بالمتزلفين، وحين وجد أن الخطر محيق به، فضّل أن يحتمي بعلامة أخرى وهي الفتاة المحجبة، ربما تدفع عنه موتا انتقاميا لشخصه أو لأبيه أو لطبقته. وفي استهزائه بالصحافة مع البطل، إشارة إلى فساد فكري وتسطح ثقافي، رغم أنه خريج كلية العلوم السياسية.

النبيل: كان صديق المهدي وعشيقه أيضا...، كان واحدا من زمرة الطلبة المتفوقين على الرغم من فقره وإحساسه بالنقص إزاء الآخرين، قيل أنه قبل بوظيفة معاشرة المهدي جنسيا، لأجل ما يمنحه له هذا الأخير من مال ومن سلطة ووجاهة([٣٧]). يكون النفاق زلفى الطالب الفائق أمثال النبيل، وهو مستعد لفعل ما هو قبيح من أجل المنفعة، لم يشفع له تفوقه في الجامعة لنيل بعض المزايا، لم يشعر بالخزي وهو يتلقى نظرات زملائه في الجامعة التي تحمل سبرا للعلاقة الشاذة مع المهدي. إنه نموذج متكرر في المجتمعات العربية، وفي الرواية العربية الحديثة، فهو يتشابه كثيرا مع شخصية محجوب عبد الدايم في رواية "القاهرة ٣٠" لنجيب محفوظ، كلاهما فائق، وكلاهما ابن للطبقة المسحوقة، الأول يتوسل بالشذوذ الجنسي، والثاني يتوسل بالزواج من فتاة فقيرة يقدمها ليلة في الأسبوع؛ لأحد الوجهاء –من المسؤولين الكبار– أملا في الترقي الوظيفي.

---

[٣٧]) ص٥٥.

عاش النبيل بنفاقه، ووجد مكانة له في الصحافة الحكومية، وكانت شخصيته الانتهازية وجها مضادا لشخصية البطل الملتزم، إنه أحد نواتج الأزمة الوطنية، أزمة عدم تقدير الكفاءات، وقتل المواهب، والسماح لأهل الثقة والنفاق بالصعود، فلا يجد الموهوب إلا الهجرة أو العزوف أو القهر.

كريمو:

كان كريمو مصورا صحفيا في وكالة الأنباء، وهو"واحد من المجانين الذي يحلمون بالهرب إلى الخارج، كان شخصا يكره الصحافة ومع ذلك يشتغل فيها، يقرف من الوطن ومع ذلك يسكنه"(٣٨).

إنه شخصية عابرة في الرواية، ولكنها صادمة، معبرة عن توجه الكثير من شباب الجزائر الذين يحلمون بالهجرة إلى الخارج، إلى بلاد المحتل المرجع السابق، هل يودون عودة المحتل ثانية، بعدما اكتووا بنير الحكومات الوطنية؟ كريمو شخصية متناقضة، تعبر عن متضادات الوطن في أوجهها المختلفة، إنه الكاره لكل ما في الوطن: الصحافة، والعيش والناس. تقابل كريمو مع البطل بحكم عمله الصحفي، وأخبره بكثير من مظاهر فساد السلطة.

الرشيد:

هذه شخصية ضابط شرطة، كان من مريدي عم العربي في مقهاه، تضايق الكثيرون من وجوده، واستغربوا من علاقته مع العربي، لأن الشرطة في نظرهم صورة للاستبداد والفساد، وهي صورة نمطية للشرطة في العالم الثالث

---

٣٨) ص٧٥.

عامة، وعالمنا العربي خاصة. وجاء الخبر للبطل : "مات الرشيد، دفناه أمس مع زميلين له، مات مبتسما كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن والناس"(٣٩)

هكذا كان تشخيص البطل له، لقد رآه شخصية جادة، وطنية، تعرف مهام رجل الشرطة، رغم أن الكثيرين نصحوه أن يترك العمل في الشرطة، ولكنه رفض. ويحلل عم العربي شخصية الرشيد بقوله: "لقد عرف الرشيد من البداية ما ينتظره، إنه ضابط شرطة يعرف أنه يعيش على كف عفريت في هذه الظروف يا بني، لو عاد إلى الحياة فسيلبس بذلته الزرقاء ويتأبط رشاشه للذهاب إلى شغله"(٤٠).

إنه النموذج الوطني لرجل الشرطة، قتل بيد الإرهاب، مثلما خطف العربي بأيديهم أيضا، وهكذا تحولت الأزمة في الجزائر إلى نار تأكل ما أمامها.

يجدر بالذكر أن هناك شخصيات لم تتم الإشارة إليها رغم افتراض وجودها سرديا، مثل الابن الأصغر للمعلم، فهو مغيَّبٌ سرديا، بحكم أن البطل يقدم النص من منظوره الخاص، أي مدى التقاء وافتراق الشخصية عنه.

دلالة الأسماء:

هناك ملحوظتان تستوقفانا في أسماء شخصيات الرواية:

الأولى: أن الأسماء تحمل دلالتين متناقضتين: إيجابية وسلبية، فالدلالة الإيجابية نجدها في تطابق دلالة الاسم مع الشخصية، فالعربي اسم المجاهد

---

٣٩) ص٧.

٤٠) ص٢٤.

من زمن الاحتلال، يشي بدلالة الانتماء المشرقي: العروبة والإسلام، وكون مقاومته نابعة من عقيدة دينية، وانتماء إلى ماض جهادي كبير، يرى الذود عن الوطن جزءا من العقيدة، فذروة سنام الإسلام الجهاد، والعربي يعتز بهذا، ويتمسك بالوطن والانتماء مهما تدنت مكافأته من قبل حكومة الثورة، نفس الدلالة نجدها في اسم النذير، هذا الصديق، ابن المعلم، الصحافي المشاغب، التي كانت مقالاته وبالا ونذيرا وعاصفة ضد الفساد والجمود والانغلاق. كما أن الرشيد، بدلالة الرشد والنضوج الفكري، كان اسما ونعتا لضابط الشرطة الذي لا يعرف إلا أداء الواجب، والالتزام بأخلاق المؤسسات الوطنية. والغريب أن هذه الشخصيات التي تستوجب تقديرنا لدورها وكفاحها، غابت جميعها عن الفضاء النصي والحياتي بفعل القتل الأعمى.

أما الدلالة السلبية فتبدو في اسمي: المهدي، النبيل، فالأول ابن الطبقة المترفة الثرية، ابن أحد كبار العسكريين، فاسد، شاذ، مضطرب الشخصية، أما الثاني فهو تابعه المتسلق، وكلتا الشخصيتين خالية من دلالتي الهداية والنبل في معناهما اللغوي.

أما شخصية كريمو، فإن دلالتها أعجمية، تناسب تطلعاتها في السفر إلى الخارج، واحتقار الوطن والصحافة.

الثانية: أن أسماء الشخصيات الفاعلة لم تذكر في المتن النصي، فلم نتعرف أسماء البطل / السارد، والحبيبة، والد البطل، وجده، ومعلمه، غابت هذه الأسماء تماما، فتعاملنا مع شخصياتهم ومواقفهم جاء بناء على

المعلومات التي يوردها السارد. إن هذا التغييب المتعمد للأسماء يعطي الشخصيات فضاء دلاليا واسعا، وكان هذه الشخصيات نمطية شائعة متواترة في المجتمعات العربية بشكل عام؛ فالجد: إقطاعي متجمد. والمعلم: المثقف المأزوم، والأم: المكافحة الصابرة الحامية بيتها وأولادها. والحبيبة: الفتاة المثقفة الحنونة. والخطيب/ ضابط الشرطة: ممثل المؤسسة الأمنية، بكل صلفها وتعاليها على الشعب. أما السارد البطل، فهو صحافي، مأزوم، متشكك في كينونته، معبر عن ملايين الشباب العربي، خريجي الجامعات، الذين حلموا بوطن مثالي، وسقطت مثاليتهم أمام واقع فاسد مستبد.

الفضاءات والأمكنة:

ما بين القرية والعاصمة، انحصرت الأمكنة، فقد احتفظ السارد في وعيه، وأوردَ في ثنايا سرده؛ مزارعَ القرية حيث مضارب الصبا، واللهو، بصورة جميلة، وهي مرتبطة بشكل حميمي بالحقول والحدائق، أي الأمكنة المفتوحة في القرية، وفيها كانت ذكرياته مع أبناء المعلم، فالحقول تمثل مكانا حميميا ظل يسترجعه في ثنايا السرد(٤١)، ويمكن نعت هذه الأمكنة الريفية الواسعة بمقولة باشلار: "المكان الذي نحب، وهو مكان ممتدح...، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"(٤٢) أما قصر جده، فقد كان مسرحا لوصف مأساة الأب والعمة وتحكمات الجد،

---

٤١) ص٢٨ وما بعدها.

٤٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣١.

ولقاءاته مع رئيس البلدية، لذا غابت نعوته، وتكرر لفظه "قصر جدي"، فهو المكان المعادي، مكان الكراهية والصراع([٤٣]).

ولكن في تعامله مع المدينة/ العاصمة، وضحت "جمالية الكتابة الوصفية للحيز، (وهي) تمثُل في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب والتفصيل فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل"([٤٤])، وهذا ما نلحظه في صكر الأمكنة في العاصمة، فقد ذكر العاصمة / المكان على دربين:

العاصمة / الحاضرة: وفيها وصف لعموم المدينة، دون تفاصيل الشوارع والأزقة والبيوت، يقول وهو يبحث عن ذاته: "عشت أبحث عني في تفاصيل مدينة اكتشفت أنها لا تعنيني تماما"([٤٥])، وهذا تعليل للمؤلف الضمني لعدم ذكر تفاصيل المدينة، فهي لا تعنيه، أو هو مغيب عنها، في إشارة إلى ضياع الانتماء المكاني، الذي يوازي الانتماء الوطني، فهو غريب عن العاصمة بوصفه قادما من الريف، وغريب عن الوطن، بوصفه لم يجد أحبابا في عاصمة الوطن، إنها مجرد مكان للعلم والعمل والتفجيرات والقتل.

---

[٤٣]) المرجع السابق، ص٣١.

[٤٤]) د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م، ص١٥٠.

[٤٥]) ص٦٩.

وعند وصول شيراك، الرئيس الفرنسي، نرى المكا/ المنافق المتزين للزائر: "كان وصول شيراك يومها مثيرا للتساؤل، ربما لأن المدينة تزينت على شرفه، فجأة قرر رئيس البلدية أن ينزل إلى الشارع ليقود حملة التزيين على شرف الضيف التاريخي العزيز، وصعقت حين صارت المدينة زرقاء تماما، المدينة التي كانت تتباهى ببياضها الحالك"([٤٦]).

فها هو رئيس فرنسا –التي احتلت وقتلت وشرّدت واغتصبت الشعب– يأتي فيحظى باستقبال كبير، استوجب معه أن ينزل رئيس البلدية إلى الشوارع، ليقود عملية التزيين بنفسه، والإشارة المتكررة إلى رئيس البلدية، في القرية وفي المدينة تعطي دلالة مجازية على أنه ممثل للحكومة، وهو في المكانين متحكم متعال على الشعب؛ في القرية يتآمر ضد المعلم عندما يطالب بالإمكانات البسيطة للعملية التعليمية في المدرسة، وأيضا هو رئيس لمؤسسة تقهر المواطن في المدينة، وفي الإشارة اللونية "المدينة زرقاء تماما"، تؤكد الدلالة المجازية، فهو لا يرأس مبنى إداري فقط، إنه ذو سلطات على جهاز الشرطة، وبلفظ آخر هو يعادل رئيس الوزراء. جاء اللون الأزرق معبرا عن بذلات رجال الشرطة، كناية عن غمرهم الشوارع، ومنعهم المواطنين من السير، حمايةً للضيف الزائر. وفي الإشارة المتضادة للون الأزرق، فقد كانت العاصمة تتباهى "ببياضها الحالك"، فالبياض ينحرف دلاليا ليكون سوادا معبرا عن حالة الشعب المهان دوما، والمغيب قسرا يوم قدوم الزائر، والزرقة تنحرف دلاليا لتعبر عن السلطة الشاملة،

---

[٤٦]) ص٨٢.

وهي سلطة أمنية في مجملها. ونلحظ النعت الشمولي للونين "تماما، الحالك"، فالدائم ينعت الزرقة في إشارة إلى طبيعة الشمولية للحكم والأمن، والحالك ينعت البياض ليؤكد دلالة السواد الذي هو حال الشعب، وهيئته.

إن العاصمة كانت المسرح الأساسي لأحداث السرد، ولكن غابت تفاصيل أمكنتها في أغلبها، لتصبح مجرد وعاء مكاني للأحداث والشخوص.

المكان الحلم/ الزيف: وتشكله بلد المحتل الفرنسي المرجع السابق، مطمح الشباب للسفر والهجرة، "كان الجميع يتكلم عن فرنسا، حتى أولئك الذين لا يجدون ما يفعلونه يخترعون حكايات فرنسية، وأوهاما فرنسية"(٤٧)

هو نوع من الهروب المكاني الخيالي، تخيل الفردوس الأرضي، فيلوذون بالهجرة ولو في الخيال، أو بالحكي، إنها الرغبة في الفرار، وهذه من أعراض الأزمة؛ الفتنة بالمحتل، والسعي إلى جنته، ونسيان مآسيه.

البنايات: حيث الوصف الحي لبعض المباني والمؤسسات، ومنه على سبيل المثال: مقر البلدية: وقد ذكر كنموذج لتعاملات مؤسسات الدولة مع المواطنين: "الجزائري الذي قبل أن يدخل إلى مقر البلدية ليستخرج شهادة الميلاد أو شهادة الإقامة يضطر إلى التوسل لبواب البلدية، ليسمح له بالدخول، وعليه أن يرفع يديه لضابط أمن البلدية ليفتشه تفتيشا مهينا

---

٤٧) ص٨٤.

لا علاقة له بسلامة الدولة أو أمنها"(٤٨). فالبلدية مجرد مبنى لإنجاز المعاملات الورقية العادية، ومع ذلك يجد المواطن إذلالا من قبل مسؤولي الأمن. إنها صورة لمطاردة المواطن في الوطن، وهي مطاردة يومية، حياتية، دائمة. لم يذكر السارد وصفا لمبنى البلدية، بل وصف لحدث متكرر.

وفي مقر الجريدة المستقلة التي أسسها النذير يقول: "يوم جلست في ذلك المكتب الضيق الخالي من التكييف الذي تفوح منه رائحة الرطوبة، شعرت بحميمية مدهشة نحو المكان، نحو تلك الرطوبة التي تتدلى من الجدران، شعرت يومها أنني أريد أن أكتب وأن الكتابة في النهاية صارت قدري الوحيد"(٤٩). أصبح المكان الضيق سبيلا لرحابة الفكر والحياة، نشأت الحميمية السريعة، رغم خلو المكان من التكييف، وبساطته، ولكن شعر البطل أنه في عالم مختلف، أوله الصدق، وآخره الإحساس بعطاء الذات، وتحديد طريق الحياة وهو الكتابة الحرة، أصبح المكان علامة على الأمل.

الزمن: يمكن أن نميز في الرواية زمنين سرديين:

الأول: الزمن الحميمي: وفيه يتباطأ الزمن السردي، لصالح الوصف الدقيق للمشاعر والأحاسيس، وهذا نجده في وصفه لمراتع الطفولة مع أبناء المعلم، وفي وصفه للقائه مع الحبيبة، يطيل المنولوج الداخلي، ويتباطأ السردي، وتتدفق الكلمات، بحب، ومصارحة، حتى في لحظات الصدمة معها، يبرر ويعلل، ويكشف رغباته المكبوتة.

---

(٤٨) ص٨٤.

(٤٩) ص٦٧.

الثاني: الزمن العمري: حيث يستوقفنا في الرواية مرحلة عمرية بعينها أو بالأدق رقم بعينه، يلح السارد عليه، إنه "الثلاثين"، فيقرر عن نفسه: "ثلاثون عاما من الإحباط والفرح الكاذب والانكسار اليومي قبالة تاريخ لا يقول الحقيقة. ففي الثلاثين من العمر يصير العمر أشبه بكذبة أبريل، تساءلت كم من العمر يجب أن نستغرقه لنموت تلك الميتة الأخيرة"(٥٠).

في عتبة الثلاثين من العمر، سن فاصل بين شباب مفعم بالحيوية والآمال، وبين رغبة في مستقبل واستقرار، وسعي إلى تحقيق الأمل إن أمكن، والتعاطي بتعقل مع الأمور، فقد امتلك رصيدا من الخبرة والعلم يستطيع الحكم على القضايا والأمور والنفوس. البطل السارد في هذا السن، صحافي، جامعي، يمثل جيلا جزائريا كاملا، تربى على شعارات، كانت تسّاقط أمام عينيه قبل أن يهدأ مرددوها، وفي هذه السن يكتشف البطل كم أن العمر كذبة، وكم أن القادم لا قيمة له عندما يتهدد وجود الفرد الجسدي.

وكان أصدقاؤه في الثلاثين أيضا .. "النبيل والمهدي والرشيد ....، لم يكن الرشيد قد تجاوز الثلاثين حين قتلوه، كان يقنع نفسه أنه سعيد لمجرد أنه يقوم بواجبه"(٥١)

وهم مختلفون في التوجهات والرغبات، وهذا ما يجعله يعبر عن أزمة جيل بأكمله في سن العطاء والانتماء.

---

٥٠) ص٦٩.

٥١) ص٦٩.

ويتكرر رقم الثلاثين شاملا الشعب.. "في الوقت الذي يوجد فيه أكثر من ثلاثين مليون جزائري مشروع جنون واختلال عقلي"(٥٢).

تعداد الشعب ثلاثون مليونا، يتشابهون رغم اختلاف أعمارهم وأجيالهم، ولكنهم يتوحدون في الاختلال والجنون، أي يتوحدون في نفس الأزمة العمرية لشباب الثلاثين.

"أيها الشعب الجزائري... تلك العبارة التي بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال جاء الرئيس الفرنسي جاك شيراك ليقولها للجزائريين ثانية"(٥٣)

لقد حلت اللعنة على الثلاثين، بوصفها رقما زمنيا، ليتجاوز الشعب والشباب إلى مشروع النهضة، واستقلال الأمة، فبعد ثلاثين عاما، يقر شيراك بوجود الشعب الجزائري، زعيم البلد المحتل، وقد كان أسلافه يرون أن لا وجود للجزائر، ولا هوية له، إنه جزء من فرنسا العظمى. ويكون السؤال المطروح، هل نال الجزائريون جنتهم بعد سن ثلاثين؟ أما ظلوا تابعين خاضعين مرتهنين للمحتل المرجع السابق؟

هذه الرواية تعبر عن مأساة الشباب الجزائري في سن الثلاثين، بعد ثلاثين سنة من الاستقلال، وكان عدد الشعب ثلاثين مليونا، فيبدو أن رقم الثلاثين يرمز للأزمة: زمنا، وعمرا، وشعبا، وتاريخا.

---

٥٢) ص٦٩.

٥٣) ص٨٢.

البناء الفني للسرد:

يعتمد البناء الفني في هذا الرواية على خاصيات عدة:

أولها: تلك الغلالة السردية الجاذبة، التي تأخذ المتلقي في ثنايا العمل، فتجعله يلهث وراء الأحداث، والشخصيات، متشوفا إلى النهاية، وهو عائد إلى ما يسمى "التوحّد" ويقصد به: "الكفاءة الوصفية المقروءة أكثر من غيرها...، فمع الوصف هناك تنويع غزير أحيانا، نابع من تتابع طويل للكلمات أو من سلسلة مسهبة من الجمل، يجد نفسه موحَّدا تحت سلطة ما"(٥٤). وهذا ما يسجل للأسلوب السردي، بأنه يأخذ المتلقي وفق منطقه، وبنائه، بسلاسة.

ثانيها: إلغاء الترقيم والعلامات المحددة من عناوين فرعية أو إشارات بين فصول الرواية، والاكتفاء بنهاية الفصل، والانتقال إلى فصل جديد في صفحة جديدة، مما يخدم المفهوم السابق، فلا يقطع لذة التلقي بعنونة أو ترقيم جانبي، ويدعم غلالة التوحّد، خاصة أن هناك نقلات وارتدادات زمنية ومكانية.

ثالثها: في هذه الرواية ما يسمى النزاع الوهمي، وهو يسعى إلى "أن يجعل كل ما هو نزاع بسيط ثانوي نزاعا أساسيا، أما الإيديولوجية المهيمنة فتعمل وهي تسمح لمن لم يكن في الواقع إلا واحدا من اختلافاتها الداخلية البسيطة من الاحتلال المظلل، في زمان ومكان كهذا، وبكل وضوح"(٥٥).

---

٥٤) جان ريكاردو، القضايا الجديدة للرواية، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٢٥.

٥٥) المرجع السابق، ص٩٠.

وبعبارة أخرى فإن هذه الرواية لا تقدم صراعا بين شخوصها، وحول قضية معينة، وإنما تقدم تجربة إنسانية كاملة، تصفها، وتعرضها، وتشير إلى النزاعات والصراعات البسيطة، لتدخلها ضمن منطقها السردي، وفي منظومة كبرى من الصراع الذي يحمل توجه فكري ما. فنحن أمام حياة شاب ثلاثيني جزائري، يصف مأساة مجتمعه ضد الإرهاب الفكري والسلطوي، وتتشابه وقائع حياته مع الكثير من حياة الشباب العربي في الجامعة، ما بين شباب مستهتر وآخر مدقع، وثالث منافق، ورابع راغب في السفر، وبعد الجامعة: الروتين الوظيفي وتقديم أهل الثقة والمحسوبية، وارتباط من أحب بغيره. الجديد في هذه الرواية أن السارد صاغ هذه الصراعات الحياتية البسيطة، المألوفة، ضمن بنية فكرية تستند إلى مفهوم فقدان: الهوية، الوطن والأمن، القدوة، والغوص في صراع كبير، غير محدد العدو فهو يعاني من آثار دمائه، ولكنه لم ير العدو، ولا يعرف كينونته؛ لتكون مأساة وطن بأكمله(٥٦).

رابعها: اعتمدت الرواية على بنية زمنية أساسها الارتداد الزمني، ثم التراكم الزمني، فالارتداد الزمني بدأ منذ مطلع الرواية، مع عودة البطل إلى ذكريات الطفولة والصبا، وهي تتقاطع مع الحاضر المعيش، بكل ما فيه من أحداث وآلام.

---

٥٦) في رواية "سيدة المقام" للروائي الجزائري واسيني الأعرج، منشورات دار الجمل بألمانيا، نجد عرضا لحياة أهل التشدد مع الإشارة إلى التقاليد البالية التي تتحكم في الذهنية العربية، وكيف أن هذا التقاليد أحد أسباب نكبة الأمة والوطن، وهي تقدم جانبا آخر من جوانب انتشار العنف الفكري والديني في المجتمع الجزائري، إنها مأساة وطن.

خامسها: جاء السرد ذاتي الوصف، وفق منظور السارد، بضمير المتكلم، فنحن ننظر بعيني السارد، ونتحرك مع حركاته في الفضاء السردي، ونتعرف على شخوصه من منظوره وقناعاته، كما يتقلص الحوار المنطوق لصالح الحوار الداخلي، كأننا في رحلة ذاتية، عميقة. مع شخصية تعيش محنتها وحدها، وهذا ما جعل زمن السرد يتباطأ في مواضع المناجاة مع الحبيبة مثلا(٥٧)، وهذا يتناسب مع رسالة النص، وبنائه الكلي الذي يلح على معاناة ذاتية، في إطار هم وطني عام.

سادسها: تداخل الخطاب بين ضميري المتكلم، والمخاطب، وهذا موظف بشكل كامل في السرد، فما بين طرح سؤال: من أنت؟ والجواب الذي يستتبع حضور الأنا وتداعيات ذاكرتها، دار بناء السرد.

سابعها: فإن مؤلفة الرواية أنثى، والسارد/ البطل ذكر، وهنا نجد لونا جديدا في الكتابة النسوية، إنها كتابة تتجاوز الهم الأنثوي الخاص، وتشتبك مع الهم العام والوطني، وهذا ينفي ضمنيا أن تكون كتابة الأنثى عن الأنثى فقط كما يتصور البعض، الذين يحصرون الأنثى فيما يسمى الأدب النسوي.

عتبات النص:

العتبة الأولى: العنوان وهو يرتفع من كونه محض اتصال اجتماعي لغوي، إلى تكوين اتصال جمالي نوعي، يشمل رسالة إعلامية للمتلقي(٥٨). وعنوان الرواية "وطن من زجاج"، يحيلنا مباشرة إلى رسالة

---

٥٧) ص ٦٥.

٥٨) راجع: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، م س، ص١١٢، ١١٣.

النص التي يرومها المؤلف الضمني، مأساة الوطن الجزائري، الذي بات زجاجا، والزجاج يعطي دلالات عدة منها: هشاشة الوطن، وضعف هويته، وانكشاف أحواله. وأيضا يعطي دلالة مضادة تشمل: الشفافية التي تجعل من السهل قراءة الحاضر في ضوء الماضي، من الخارج أو الداخل.

العتبة الثانية: الغلاف، وقد جاء على بصورة زجاجية يبدو اخضرار من تحتها، ولكنه اخضرار مهتز، غائم المعالم، ممزوج بالأحمر القاني بحواف صفراء. إنه خريطة الوطن الجزائري كما تبدو من الزجاج.

علامات نصية:

وردت علامات عديدة في النص، وهي نوع من الشفرات الجمالية "تتم استثارتها داخل أي نوع من النصوص، إنها تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين والإيحاء وتنوّع التفسيرات وذلك في مقابل الشفرات المنطقية والعلمية التي تسعى إلى قمع مثل هذه القيم المحتفي بها"(٥٩) وقد وردت العلامات هنا مستثارة في السياق النصي من خلال إشارات لها حضور اجتماعي وثقافي في أزمة المجتمع الجزائري المعاصر، ولعل أبرزها ما جاء مرتبطا بإحدى المذابح في قرية نائية، ومن علاماته:

أ) المدرسة : فقد تم دعوة الصحفيين والإعلاميين لرؤية بقايا مدرسة في قرية تعرض سكانها للقتل، يقول البطل: "... لكن الذين جاؤوا رأوا مثلي

---

٥٩) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، م س، ص١٧.

مدرسة واقفة بالكاد على عماد منخور، محاطة بالكثير من الكتابات الجدارية التي نسي المنظمون مسحها، كتابات بعضها خربشات سريعة ومرتبكة، البعض الآخر مكتوبة باللون الأحمر تهديدا للسكان بالقتل والإبادة"(٦٠)

باتت المدرسة علامة على الإفناء، وعبثا جاءت محاولات الحكومة في إعادة الافتتاح، فالكتابات الجدارية مدمّاة، تحمل تهديدات أخرى. باتت الصورة هنا لوحة متناقضة: مدرسة تفتتح على رسائل الإبادة، كأنها كذبة كبرى، تلوكها الحكومة، دون أن تعي أن المأساة أكبر من إعادة افتتاح منشأة، وهي ليست مبنى بالمعنى المتعارف عليها، إنها تتسند على عمود منخور، كأنه طلل من الأطلال، الصورة في مجملها تعبق بالموت.

ب) الرؤوس.. "قال لي أحد الضباط الذين أعفوا من الخدمة إثر تعرضهم لانهيار عصبي أنه كان يضطر إلى وضع الرؤوس مصفوفة في شاحنة عسكرية وتوضع الجثث في شاحنة أخرى، لتنقل كلها إلى المستشفيات حيث يقوم الأطباء المختصون بخياطة الرؤوس إلى الجثث"(٦١)

هكذا صار المواطن: مجرد رأس، تخاط إلى أي جسد، المهم أن تجد طريقها للمقبرة، وتتراكم الرؤوس في العربات، ليكون مشهدا عبثيا، تألفه عيون الأطباء، أو يطير عقول بعض الضباط، وتظل الدائرة مفرغة.

ج) الطفل... "كان هنالك طفل قالوا إن الجماعة الإرهابية اغتالت كل أفراد عائلته وأنه الوحيد الذي في لحظة رعب قررت أمه أن تخفيه في

---

٦٠) الرواية، ص٧٢.

٦١) ص٧٨.

كيس دقيق، كان رئيس البلدية يتكلم عن حظ هذا الطفل الذي بقي على قيد الحياة، الطفل الذي ينظر إلى الكون بضغينة..، حاولنا الكلام معه لكن صمته الشديد كان حزاما واقيا من الآخرين"(٦٢).

صمت الطفل أبلغ من كلامه، إنه يدين المشهد كله، قبل قتل أسرته، وبعد القتل، فقد أصبح صورة للعرض، لعله يدرّ شفقة ما.

د) الممثلة.. "هذه الصورة يقال إنها ملتقطة من مجزرة بن طلحة، صورة امرأة فقدت كل عائلتها... أجل يقال، لقد كتبت إحدى الصحف قبل فترة موضوعا عن الصورة ذكرت فيه أن المرأة لا علاقة لها بمنطقة بن طلحة، وأنها ممثلة فقط"(٦٣).

فهذه صورة ساخرة، تدين الممارسات الحكومية، وتشكك فيما تروّجه من بضاعة إعلامية، فقد أحضرت إحدى الممثلات، لتكون علامة على أكذوبة أخرى من أكاذيبها، وسرعان ما نشرت الصحافة ذلك. ومن العلامات الأخرى أيضا:

هـ) سفارة فرنسا: باتت السفارة الفرنسية علامة على العنجهية والاستكبار، وإذلال الجزائري، وتوضح أن الصورة متشابهة في كثير من العواصم العربية، حيث تنال سفارات الدول الكبرى احتراما زائدا، ويتصرف الصغار فيها كأنهم في بلدهم، وليسوا في وطن له سيادة، صورة عبثية أخرى. يقول السارد:

---

٦٢) ص٧١، ص٧٢.

٦٣) ص٧٥.

"كانت السفارة الفرنسية الأكثر اكتظاظا بالطوابير، بينما الشرطي الفرنسي يرمق الجميع بوجه بارد، مليء بالكراهية التاريخية ليذكرهم أنهم يقفون داخل السيادة الفرنسية...، كانت السفارة بمساحتها الخارجية تابعة للشرطي الفرنسي الذي لا يخفي قرفه من الجزائريين..، لأجل الفيزا يتقبل الجزائري الإهانة"([٦٤]).

و) صورة الرئيس: "كانت على جدار المقهى صورة كبيرة لرئيس الجمهورية وقد كتب أسفلها: يجب أن تكون شيئا لتبني قناعتك لأجل ذاتك والوطن "وإن صدمتني الجملة لأنها مكتوبة بالفرنسية"([٦٥]).

طبيعي أن تكون صورة رئيس الجمهورية في المؤسسات الرسمية، ولكن وجودها في المقاهي يعطي الصورة أبعادا أخرى، إنها رغبة الشعب في نفاق السلطة، وهي صورة نمطية في بلدان العالم الثالث. الجملة المدونة تحت الصورة تثير السخرية، لأنها ضد كل ما يجده الوطني في وطنه وذاته، وكونها مكتوبة بالفرنسية أمر يدعو لسخرية أخرى، فهذا دليل على فشل مشروع التعريب، أو أن الفرنسة هي خيار سياسي قبل أن يكون ثقافيا، وأيضا هي دلالة أن المتفرنسين جزء أساس من المجتمع، وإليهم يتوجه الخطاب السياسي.

لغة السرد:

غلبت العربية الفصيحة السهلة على لغة السرد، بشكل عام، وندرت التعبيرات الجمالية، والتراكيب الجديدة، فجاء السرد متدفقا،

---

٦٤) ص٨٤.

٦٥) ص٢٢

بكلمات مباشرة بسيطة التراكيب، وهذا يلائم هذا رسالة النص، بكل مافيها من تشخيص لواقع دام، ونفوس ضائعة، وتستوقفنا ظاهرة لغوية في الحوار، حيث تجاورت العامية مع الفصيحة:

- "واش راك النذير؟

- حين عرفت أنك تعمل هنا جئت لأراك، مقتنعا أن نسيتني تماما، لن ألومك على ذلك، فقد مضت سنوات من القرية إلى الآن، سنوات طويلة ومتعبة.

- يا إلهي هذا أنت؟

- أجل، هذا أنا.

- واش راك يا خويا العزيز واش راك؟([٦٦])

لا يبدو هذا تناقضا في البناء اللغوي، بل يعطينا نكهة للهجة الجزائرية المحلية، وهي تعبيرات عامية مفهومة، كما نجد تعبيرات باللغة الفرنسية، مترجمة بالعربية، في إشارة إلى الازدواج اللغوي القائم في الجزائر حتى اليوم من مثل:

مقولة شيراك "لقد فهمتكم Je Vous ai compris"، نفس العبارة التي قالها ديغول لآبائهم([٦٧]).

إن هذا الارتباط، وهذا الاتصال الحواري بين لغتين (أو لهجتين)،

---

[٦٦]) ص٦١.

[٦٧]) ص٨٢.

ومنظورين، يسمح لنية الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نحسها بتميز في كل لحظة من لحظات الرواية. إن الكاتب قد يستعمل لغتين في السرد، من أجل أن يظل على الصعيد اللساني وكأنه محايد، في سرده(٦٨).

فالإشارات اللغوية بالفرنسية الواردة في ثنايا السرد، دالة على حيادية الكاتب الظاهرة، ولكنها تعطي صورة عن الاستلاب الثقافي والحضاري في الجزائر الحاضرة، وصورة عن نظرة النخبة الفرنسية الحاكمة للجزائر، وكيف أن هذه النظرة لم تتغير منذ أيام ديجول إلى شيراك؛ ظاهرها التثاقف الحضاري والفهم المشترك، وباطنها الاستعلاء على الشعب الجزائري الذي عاد بعد أربعين عاما من الاستقلال مشتاقا إلى محتليه الفرنسيين.

* * *

قد تكون رواية "وطن من زجاج" غارقة بعبق الجزائر وأزمتها، ولكنها تظل جزءا من هم عربي عام، تتشابه أحداثه، وإن اختلفت في لون الدماء الذي غطى المشهد هناك، ولكنه كشف بلا جدال الكثير من أوهام البناء الحداثي للمجتمعات العربية المعاصرة.

---

٦٨) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، م س، ص٨٣.

الفصل الخامس

رواية أحلام محرمة
وئد الحلم القومي، وانزواء المثقف

تقدم رواية "أحلام محرمة"([1]) لمحمود حامد رؤية متعددة الأوجه لأزمة المثقف العربي، وتهاوي الطروحات القومية، وتغوص في أعماق عالم المهمشين وهموم الطبقة المتوسطة، في نكبات سياسية وعسكرية تتابعت على الأمة، واكتوى البسطاء بنارها.

عاد "فارس" إلى أرض الوطن في مصر، في زيارة قصيرة من عمله الصحفي بالمملكة العربية السعودية، وقد آثر أن يذهب مباشرة من المطار إلى شقة أسرته القديمة في إحدى مناطق شرق القاهرة الفقيرة، حيث احتلت الطابق الأرضي في بناء قديم. رصد فارس الكثير من التغيرات التي أصابت المجتمع المصري مثل: إعلانات لماركات عالمية من الأجهزة والمطاعم والفنادق. وعندما وصل إلى حارتهم، رأى تهدم البيوت القديمة، وانتصاب البنايات الشاهقة، وعرف من صاحب المقهى أخبار من سافر ومن مات، وأخبار أصدقائه القدامى، وقد فضّل أن يسكن في شقة أسرته القديمة، التي رحل من أفراد أسرته منها؛ إما بالموت أو بالاختفاء أو بالانزواء. وعبر تقنية الارتداد والاسترجاع تم استعراض شخصيات الرواية، وجوانب من حياتهم،

---

[1]) محمود حامد، أحلام محرمة، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٠.

والتعرف على أسرة فارس، فأبوه كان خادما لإحدى دورات المياه العمومية، ويستغل هذا في عمل القهوة والشاي للزبائن، مستعينا بابنته "فرحة" العرجاء التي لم تتلق تعليما مثل أخوتها الذكور، ودفعها الوالد أن تعمل معه في المقهى الصغير المقام في أحد أركان دورة المياه. مضت السنون بفرحة، دون زواج، وتعلقت بـ "علاء" صديق أخيها فارس – القادم من الصعيد – الذي أقام معهم في المنزل عدة أيام، وأعجبها حواره وآراؤه في السياسة والمجتمع، فأحبته وتمنته زوجا، وتحت هذا الوهم أسلمته جسدها لأول مرة، وتقطرت بكارتها على الحصير، أمام عيني أختها الصغرى التي شاهدت الموقف باكية، ومن ثم صار جسد فرحة مستباحا في دورات المياه من بعض الرجال مقابل المال، أو في مقابر شرق القاهرة خوفا من بعض فتوات الأسواق، حتى يضبطها أخوها فارس في مقبرة، عارية، فيبلغ أباها، الذي يصمم على قتلها، فيربطها بحجر ثم يلقيها في أحد خزانات المياه.

في الرواية إشارة إلى الشقيق أحمد، الذي آثر أن يلتزم طريق الدين، ويستقل بأسرته الصغيرة، أما الشقيقة الصغرى فقد تزوجت، وغرقت مع زوجها في هموم الحياة. لقد تفككت الأسرة وتداعت، مثلما تفكك المجتمع المصري، وتداعت الأحلام القومية العربية، وفضل المثقف الهجرة إلى بلدان الخليج، أو الانشغال بالوظيفة في واقع اقتصادي مهترئ، وتفسخ سياسي يزداد سنة تلو الأخرى.

بناء السرد في الرواية:

تميز البناء السردي في هذه الرواية بعدة أمور، تتسق مع رسالة النص في دلالاته العديدة:

أولاً: بنية الفصل / الشخصية:

فقد اعتمدت الرواية على عرض كل شخصية في فصل مستقل، فحمل كل فصل عنوان الشخصية، فالفصل الأول "فارس" نرى فيه عودة فارس المؤقتة، ومظاهر التغير في المجتمع المصري وفي الحارة المصرية، ونرصد أبرز الشخصيات التي عاشت في أعماق فارس، وهي شخصيات الحارة، وأيضا عدد من أصدقائه القدامى وعشيقاته، ورغم أن كل فصل قدّم شخصية مستقلة ظاهرة، إلا أننا نرى فارسا هو الشخصية التي احتلت مساحة سردية كبيرة نسبيا، نظرا لتقاطعاته الشخصية في أحداث الرواية كما سيظهر فيما بعد. أما الفصل الثاني فعنوانه "فرحة" وقد تناول شخصية الأخت العرجاء فرحة، التي تعمل مع أبيها في صنع الشاي، وتُقهَر من الأسرة والمجتمع، ويكون جزاؤها في النهاية القتل بعدما ربط والدها جسدها بحجر قبل أن يستقر في قاع خزان الماء، ثم يحكمون إغلاق غطاء الخزان، وفي هذا الفصل نشاهد انتهاك جسد فرحة مرات ومرات من قبل المثقف صديق أخيها، والفتوة، وأحد زبائن دورة المياه.

أما الفصل الثالث فقد حمل عنوان "أحمد" شقيق فارس وفرحة، وإن كان قد صيغ بشكل مختلف، حيث ورد وصف الشخصية في تقرير أحد مخبري أمن الدولة عن تحركات أحمد مع أسرته. أما الفصل الرابع: فقد حمل عنوان "سهام" تلك الفتاة التي كانت معجبة بفارس، فانغمسا في عشق شديد، ونرى كيف أن هذا العشق تحول إلى علاقة جنسية مع فارس في شقة أسرته القديمة، ونلمح أيضا جانبا من حياة سهام وأسرتها وخالتها، وعلاقاتها المتعددة مع الرجال.

الفصل الخامس: وحمل عنوان فارس، حيث نجد جانبا من حياته مع سهام، وانتهاء أجازته القصيرة، فكأنه إكمال للفصل الأول.

إن هذا البناء السردي يعتمد على تقنية دائرية، فإذا كانت قد بدأ بفصل عن فارس وعودته، وما فعله منذ هبوطه من الطائرة وذهابه للحارة، فإن الرواية ختمت بفصل عن فارس مع سهام ومع رفاقه، وهذا يجعلنا نقرأ الرواية ضمن أحداث زمنية لا تتجاوز بضعة أيام، التي هي زمن إجازة فارس الفعلية.

جاء البناء السردي متشظيا، متناسبا مع حالة التفكك التي نراها على عدة أصعدة، تبدأ بالتشظي السياسي حيث نقرأ أخبارا متناثرة عن سقوط العراق وهزيمته في حرب تحرير الكويت، وامتثاله لقرارات مجلس الأمن([٢])، وكيف تمزّق العالم العربي بين مؤيد ومعارض للوجود الأمريكي، ويتعمق هذا التشظي في الفصل الثاني عن فرحة، حيث تتقاطع أحداثه مع أخبار توقيع اتفاقية السلام بين السادات ومناحم بيجين([٣])، التي كانت بداية فعلية للتمزق العربي الكامل، الذي لم يلتئم إلى يومنا هذا.

كما يتناسب هذا البناء مع حالة التشظي الأسري/ العائلي التي نراها في حياة الأسر، فأسرة فارس تمزّقت وتفرقت قي أجناب الأرض، وحمل كل فرد ضغينة إلى الآخر، ماتت فرحة ناقمة على أخيها فارس الذي وشى بها إلى أبيها عندما رآها بين ذراعي الفتوّة، وهي المغلوبة على أمرها، وابتعدت الأخت الصغرى عن إخوتها مفضلة أن تعيش مستكينة مع

---

[٢]) الرواية، ص٣٠.

[٣]) ص١٠٨.

زوجها، أما أسرة سهام، عشيقة فارس، فهي ممزقة بين أب كان أحد رجال ثورة يوليو، وانتهى به الحال إلى الجلوس في النادي، وصب نقمته على ابنته سهام التي يشتم من جسدها رائحة الرجال، وقد قام – بعد عودتها من لقاء فارس – بضربها وسحلها بملابسها الداخلية أمام سكان العمارة، حتى أنقذتها أمها وخالتها من بين يديه(٤). لقد تآكلت الأسرة الكبيرة، وفشل الحب في تكوين أسر صغيرة، فحب فارس لسهام كان نصيبه الفشل، مثلما كان حبها لمصطفى زميله كما لم تحولت علاقتها بـ "خالد" إلى عشق فقط، وكذلك حب فرحة لعلاء صديق أخيها فارس. إنها قصص حب مشتعلة، تنتهي بعلاقات جنسية، ثم افتراق. أما الأسر الصغيرة تقليدية البناء، مثل أسرة أحمد، وشقيقته هناء، فهما ملهاتان، وقد فضلتا الابتعاد والغرق في الهم اليومي.

كما يتلاءم هذا البناء مع التفكك الفكري الذي اعترى الأمة، فالأمة منقسمة أمام معاهدة السادات وبيجين، مثلما هي منقسمة حول شرعية القوات الأجنبية في غزو العراق للكويت، مثلما هي مشتتة بين اتجاهات يمينية ويسارية وإسلامية وفردية وبوهيمية. وبالطبع فإن هذا التفكك لا يعبر عن حالة صراع عقلي فكري بقدر ما هو انعكاس لأزمة فكرية عميقة، ضربت الأمة والمثقف والفرد البسيط في مقتل، فراح كل واحد يمارس حياته كيفما يشاء، فقد غاب الوطن الكبير / الأمة العربية، ولفظ الوطن/ الإقليم/ الأرض أبناءه؛ إما بالهجرة القسرية إلى الخارج أملا

٤) ص٢٢٩، ٢٣٠.

في حياة أفضل أو بالتسلط الأمني والسلطوي في الداخل، وكادت العائلة الكبيرة أن تتلاشى، وتحل محلها الأسر الصغيرة التي ينكفئ الأب والأم فيها على رعاية الأولاد وطلب الستر.

ثانيًا: تجاور التواريخ وتصارعها:

تستوقفنا في الرواية إلحاح السارد على تواريخ بعينها، يبدو هذا الإلحاح في صفحة عنونة الفصول، حيث يأتي التاريخ في أعلى الصفحة، وفي جميع الفصول، ثم يكون العنوان حاملا اسم الشخصية في أسفل الصفحة، كما رُسِم على شكل ورقة التقويم المعلق على الحائط باللغة العربية وأسفله نفس التاريخ باللغة الإنجليزية؛ مع عدم ذكر لفظة "الفصل..."، بل يتم ذكر التاريخ أعلى الصفحة ثم اسم الشخصية أسفلها، على النحو الآتي:

السبت ٢ مارس ١٩٩١م فارس

الأحد ١٧ سبتمبر ١٩٧٨م فرحة

الجمعة ٨ مارس ١٩٩١م أحمد

الثلاثاء ٥ مارس ١٩٩١م سهام

السبت ٩ مارس١٩٩١م فارس

لقد حققت هذه التواريخ المتجاورة بهذا الشكل عدة أمور:

- إنها أعطت إشارات دالة على أحداث مهمة في تاريخ الأمة العربية المعاصر، وهي إشارتان إلى حدثين أساسين في المسيرة العربية

المعاصرة، الأول: اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل (سبتمبر ١٩٧٨م)، والثاني: حرب تحرير الكويت والهجوم على العراق (فبراير ومارس ١٩٩١م) وما استتبع ذلك من هزيمة العراق، وحصاره. وكلا الحدثين مترابطان في تفكيك النظام العربي الرسمي، فكانت اتفاقية السلام بداية لخروج مصر من الصف العربي الموحد، وما نتج عن ذلك من تعليق عضويتها في جامعة الدول العربية، ومن ثم تبني مصر خط السلام، مرددة أن حرب أكتوبر آخر الحروب في المنطقة، وسيادة نزعة القطرية، ورفع شعار "مصر أولا"، وما يسمى بـ "الواقعية السياسية"، وعدم تبني طروحات وحدوية أكبر من قدرات الدولة الإقليمية، والانصراف إلى خدمات الشعب، والاكتفاء بنهج الشجب والتنديد والإدانة. أما غزو العراق للكويت ثم معركة عاصفة الصحراء (١٥ يناير ١٩٩١) والتي استمرت أسابيع، نتج عنها تحرير الكويت من الجيوش العراقية (٢٥ فبراير ١٩٩١م)، ثم إيجاد قواعد عسكرية أمريكية في دول الخليج العربي، وفرض حصار ظالم على العراق شعبا وحكومة، وإخضاعه للرقابة الدولية وصيغة النفط مقابل الغذاء وغير ذلك؛ والذي انتهى بعد ذلك بسقوط نظام البعث، ومحاكمة صدام حسين ثم إعدامه.

- لم يعتن السارد بالإشارة إلى تاريخ الأزمة تحديدا، أي ذكر اليوم والتاريخ، بل ذكر التواريخ عرضا، فذكر أياما عدة من شهر مارس

١٩٩١م، زمن عودة فارس من السعودية، وهي محصورة من (٢ – ٩ مارس)، أي أن زمن السرد الحقيقي لفارس ثمانية أيام، ويعود للوراء باثنين وعشرين عاما بدءا من اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل.

- إن ذكر التواريخ ساهم في تواصل المتلقي مع الأحداث خاصة أنها جاءت غير مرتبة زمنيا، سواء بالعودة إلى العام ١٩٧٨م، أو عدم ترتيب أيام شهر مارس ١٩٩١م، وهذا ما جعلها رابطا فنيا لأحداث الرواية.

- لم تكن هناك إشارات إلى التداعيات السياسية لاتفاقية كامب ديفيد أو حرب عاصفة الصحراء، بل كانت هناك إشارات عامة، تشي بالدلالة المقصودة ففي الفصل الأول (فارس)، يذكر علامات الأمركة والعولمة، وهي نتيجة متأخرة لاتفاقية كامب ديفيد، ونتيجة مباشرة لحرب عاصفة الصحراء الأمريكية النزعة، حيث يشاهد فارس: لافتات سامسونج وكوكا كولا، وأسماء شركات الطيران العالمية(٥).

- نفس الأمر يتكرر في فصل"فرحة"، حيث تشير إلى مشاهدتها الرئيس السادات مع مناحم بيجين في التلفاز، في نفس يوم اغتصابها من صديق أخيها "علاء" في بيتها، وأيضا من الرجل في دورة المياه، ثم من الفتوة:

---

٥) ص١٣.

"قلت لعم نصر الله: شفت الريس في التليفزيون وهو مع اليهود؟

قال: عليه العوض.

قلت له: إنت زعلان!

قال: مش هتفرق.

قلت: أخويا فارس زعلان، مع إن فيه ناس بتقول ده كويس.

أخذ الرجل يذكر أيام الإنجليز ومصطفى باشا النحاس لما قال: من أجل مصر وقعت معاهدة ١٩٣٦م، ومن أجل مصر أقوم بإلغائها.

... لم أتابع عم نصر الله وهو يتحدث عن ذكرياته لما كان صول قد الدنيا في حرب اليمن وحرب ٦٧ وكيف صبر عندما أخذوه أسيرا في سيناء وبعدين رحّلوه...، وعندما كان يأتي فارس في الليل، يتكلم معه في السياسة.(٦)

بداية فإن حادثة الاغتصاب من الخلف ومن الأمام لفرحة، ترمز إلى اغتصاب الوطن/ مصر، من قبل تيار سياسي بعينه تبنى البراجماتية السياسية نهجا، حيث تعرضت مصر إلى الغدر من الأمام من المحتل الإسرائيلي، ومن الخلف من بعض المتأمركين المتصهينين الذين ملأوا الإعلام المصري ضجيجا، ثم تسللوا إلى الإعلام العربي، منادين بطروحات السلام بين العرب وإسرائيل، فكان صوتهم عاليا، ورويدا رويدا، سارت الأنظمة العربية على نفس النهج: وهم السلام الشامل، والأرض مقابل السلام... إلخ.

---

٦) ص١٠٤، ١٠٥.

جاء ذكر زيارة السادات إلى إسرائيل في لحظات اغتصاب فرحة، حيث تواكب الحدث السياسي مع الفعل الجنسي الشنيع؛ بداية من المثقف "علاء" صديق أخيها فارس، الصعيدي، الذي قضى أياما معهم في البيت، وأوهم فرحة أنه يحبها. وقد جاء فعل المضاجعة من المثقف المتعلم الصعيدي ليكون إشارة إلى سقوط المثقف أخلاقيا وسلوكيا، وبدلا من انشغاله بمأساة الأمة والوطن عند زيارة السادات للقدس، انشغل بخداع فرحة الضعيفة الجاهلة الفقيرة، لينال جسدها.

في الاقتباس السابق، ذكر عم نصر الله المقاتل في الجيش المصري قديما، وفي اسمه إشارة وشخصه دلالة على زمن الجهاد ورفع السلاح في وجه المحتل، ولنصرة قضايا العروبة. رغم أنه شارك في حربين خاسرتين: حرب اليمن ١٩٦٣، وحرب يونيو ١٩٦٧، ولكنه رمز لجيل كامل من المناضلين الذين حاربوا وأسروا في سبيل قضايا القومية العربية. وربما جاء ذكر اشتراكه في حربي اليمن ويونيو؛ مبررا غير مباشر لترحيب بعض فئات الشعب المصري باتفاقية السلام المصرية الإسرائيلية، ففي هذين الحربين خسرت مصر: عسكريا واقتصاديا وبشريا، وكانت حرب اليمن مقدمة لهزيمة يونيو ١٩٦٧م، بينما لم يشارك نصر الله في انتصار ١٩٧٣م، إمعانا – من المؤلف الضمني – في تعليل ترحيب المصريين بالتوجه الساداتي نحو الصلح المنفرد مع إسرائيل.

- ظل السارد ملحا على ذكر توابع حرب عاصفة الصحراء، فهذه سهام تحاور خالتها، وكلتاهما لاهيتان عابثتان في الحياة، عما حدث في الكويت:

"كانت نشرة الثانية عشرة تعرض فيلما مصورا داخل أراضي الكويت بعد التحرير. قالت الخالة: سبحانك يا رب، هي دي الكويت ! ... بعد ذلك قامت لتضع المبرد (التي كانت تبرد به أظافرها) بالعلبة الصدف فوق المدفأة، ورجعت إلى التلفزيون. لم تلحق أن ترى مشاهد الكويت المحررة نقلا عن شبكة CNN فقد جاء وجه المذيع خيري حسن ليقول إن الولايات المتحدة وبريطانيا تقدمتا بطلب إلى مجلس الأمن يطالبان فيه العراق بتقديم معلومات كاملة عن إمكانياته الكيماوية والصاروخية مع بيان مواقعها وحالتها الراهنة"(٧).

إنها حالة ما بعد العاصفة الصحراوية، الناس غرقى في ملذاتهم، لا يأبهون كثيرا بما أصاب الأمة والعراق، وقد أصبح الوطن العربي مجرد صور ومشاهد تُتَابع على شاشات التلفاز، ولا تثير تحركات الحلفاء المحتلين أية مشاعر أو كلمات مضادة.

- في الفصل الأخير من الرواية وعنوانه (فارس)، يقابل فارس عددا من رفاقه القدامى، حيث يقضي معهم وقتا في الشراب، وفي استرجاع أحوال الأمة، ونلمح إشارات إلى سيادة التيار الأصولي، بترحيب من أمريكا، وغض الطرف من الدولة المصرية، وكي يكون مواجها لأصولية اليهود التي قامت على أساطير توراتية، لذا يقول ناصر – أحد أصدقاء فارس –:

---

٧) ص١٩٣.

"أسرع واشترك في أي جماعة هناك، عليك مثلا بجماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. (يعلل ذلك): الضرورة، الموجة بعد أزمة الخليج للأصوليين لا لشي آخر"(٨).

ربما يكون هذا القول مبررا فنيا وفكريا لتعليل سكوت النظام المصري عن شقيق فارس "أحمد" المتدين، فقد استمر أحمد في حياته، دون تنغيص من الجهات الأمنية، في دلالة إلى تشجيع الحكومة المصرية لهذا الاتجاه الانكفائي نحو التدين(٩).

كما أن اقتراح الصديق "ناصر"، سواء كان بسخرية أو بجدية، هو دال على هوان المثقف، وذوبانه في النظام السلطوي العربي: ملكية كان أو جمهوريا. عملا بالأغنية التي شاعت إبان معركة عاصفة الصحراء للمغني الكويتي عبد الله الرويشد "اللهم لا اعتراض"، وهذا ما ردده فارس مرات ومرات ساخرا في جلسته مع أصدقائه في المقهى في الفصل الأخير(١٠).

ثالثًا: السرد المتقطع زمنيا:

يأتي هذا متماوجا مع المحور المرجع السابق في تقديم وتأخير بعض التواريخ والأيام، حسب عرض الشخصيات في الرواية. وقد جاء السرد على أربعة أضرب زمنية، تراوحت بين الآنية والاستشراف:

---

٨) ص٢٦١، ٢٦٢.

٩) راجع الصفحات: ١٦٠ – ١٦٦.

١٠) ص٢٥٦.

١) السرد الآني:

الذي يصف حالةَ البطل / فارس، لحظة عودته، وما حدث بشكل تفصيلي، ولقاءَه بشخصيات من الحارة ورفاقه، ثم لقاءَه بسهام واتصاله بشقيقته الصغرى، حتى عودته ثانية، بعد قضاء ثمانية أيام في مصر. وهذا هو الخط الزمني العام في الرواية، الذي بدأ في الفصل الأول، وانتهى بعودة فارس في الفصل الأخير. معبرا عن زمن السرد الحقيقي، الذي قضاه فارس في مصر، ويكون شاهدا على ما أصاب أسرته/ مجتمعه/ وطنه، من تفكك، وما أصاب المثقفين من اهتراء وانزواء.

ونفس السرد الآني نجده في الفصل الخاص بأحمد، في تقرير أمن الدولة، حيث يبدأ موضحا: مسودة تقرير رقم ٢٣ عن يوم الجمعة الموافق ٣/٩ / ١٩٩١م" ثم يذكر: في تمام الساعة السابعة والنصف صباحا، عبر أحمد عبد الدايم فرج عتبة منزله الحجرية، ومضى جهة الشارع صامتا، عميق النظرة، لم يرفع عينيه نحو الناس الملتفة نحو عربة فول أم جمال وإنما قال لها بصوته الممتلئ: - السلام عليكم.

- عليكم السلام يا شيخ أحمد، تفضل.

ظل محدقا في الأرض، وعرج إلى شارع السكة الجديدة.([١١]).

فالزمن هنا زمن حالي، والسرد وصفي مباشر، لحظة بلحظة، وهذا يتناسب مع طبيعة عمل مرشدي أمن الدولة في تتبعه لأحد الأفراد.

---

[١١]) ص١٣٣.

٢) السرد الارتدادي:

وهو الذي يسترجع فيه ما حدث لعائلة فارس، وقد جاء في مواطن عديدة، ليعمق الشخصيات والأحداث، كما في فصل سهام حيث نعايش حياة أسرتها: أبيها، وخالتها، وهي نفسها، ونرى ملامح لأسرة مصرية أخرى، لم يتفرق أفرادها كما حدث مع أسرة فارس، بل هم يعيشون تحت سقف واحد، ولكن بمشاعر متناقضة، ونفوس ضائعة، فسهام متعددة العلاقات الغرامية، وكذلك خالتها، أما أبوها فهو كاره لكل ما حوله، ولأفراد أسرته، وهو أحد رجال الثورة المرجع السابقين، وقد عمد السارد إلى استخدام بعض المواقف القصصية في تعميق الشخصية زمنيا، يصف حال والد سهام الذي اكتشف سرقة كمية من الذهب من بيته، وكيف أن بعض الصحف الحزبية اهتمت بذلك، مستغربة من وجود هذه الكمية في منزل أحد أعضاء مجلس الثورة القدامى:

"... ونشرت جريدة حزبية خبر سرقة ذهب زوجة عضو من أعضاء مجلس قيادة الثورة..، وبالطبع كان في صالح الجريدة وكذلك العائلة أن تقدر قيمة الذهب المسروق بأضعاف ثمنه الحقيقي. احتفظت الأم بالخبر وسط حاجياتها، وقد خفف عنها قليلا حزنها على الذهب الذي راح. واحتفظ الأب كذلك بنسخ عديدة من الخبر رغم عبارات الاستهجان التي كان يمتلئ بها عن الثورة ورجالها، وكمية الذهب الذي يحتفظ به واحد منهم رغم أنه على المعاش منذ مدة طويلة...، اعتبر الأب هذا الخبر على كل حال تذكير لأولاد الكلاب الذين ينسون التاريخ الذي صنعه هو ورفاقه،

لأن الثورة للأسف قامت من أجل شعب يأكل وينسى"([١٢]).

فالأب علامة على فساد بعض رجال الثورة، الذين سرقوا ذهبا من القصور الملكية، أو من الخزانات الحكومية، وأخفوه، ولم تصبح هذه جريمة من وجهة نظر الوالد، لأن غيره سرق أكثر، وإنما الجريمة تجاهل شخصه وذكره في وسائل الإعلام وهو من مناضلي الثورة. والمفارقة أن السارق للذهب هي ابنته سهام، من أجل مساعدة عشيقها خالد في شراء شقة، عساه أن يتزوجها وهذا لم يحدث.

ونفس تقنية الارتداد الزمني نجدها في الفصل الأول، عندما قارن فارس بين ما كان في حارته منذ سنوات أيام الطفولة وما رآه حاليا من تهدم المباني وظهور محلات جديدة، مستخدما أفعالا بزمن الماضي:

"... تعرف أن هناك على اليسار عم عيد البقال، كنتَ تشحذ منه الشرش لتضع أمك فيه الجبن الاسطنبولي، بعده عم أحمد الفوال، تتذكر أن عم عيد كان دائما يغالط في الميزان، ويغش في الحساب"([١٣]).

٣) الزمن الاستشرافي:

وهو الذي يقدم نهاية أحداث سيرد ذكرها لاحقا. ففي نهاية الفصل الأول يشير فارس إلى ما حدث لفرحة، وربطها بحجر ثم إلقائها في خزان الماء، وهو ما يحفز القارئ لطرح سؤال: لماذا؟ الذي سيجيب عنه الفصل الثاني الخاص بفرحة.

---

[١٢]) ص٢٠١، ٢٠٢.

[١٣]) ص٣٦.

نرى السرد الاستشرافي فيما يقرره فارس بخطاب مباشر:

"لقد انتهت فرحة بأيديهم، وبيدك أنت أيضا، هل تستطيع أن تتنصل؟ كنتَ من شاهدها، وحكيتَ لأبيك الذي قرر في صمت....، نكس رأسه، وكأنه يهم بالبكاء:... على آخر الزمن.

واتجه إليها، أمسكها بسيراه من طرحتها السوداء وبيمناه أمسك رأسها كأنه يريد سحقها. في الليل أخذ مطواته فوق البلاط العاري، وبخدش السكون، قال لأحمد: تعال معايا"([١٤]).

ذكر السارد قتل فرحة، ويُستشَف من السياق أنها جريمة شرف، دون تفصيل، كانت فرحة مستسلمة لأيدي الأب والإخوة وهم يسحبونها ويئدونها. هنا نجد النهاية لفرحة، يتلقاها القارئ، مباشرة، ويتلقى أيضا نهاية الأب والأم، لينتهي الفصل الأول، بتفكك الأسرة: موت فرحة، شلل الأب ثم موته، جنون الأم ثم موتها.

"وعندما قمت في الصباح وجدت أباك مشلولا، لا يستطيع أن يحرك نصفه الأيسر، أما أمك فظلت تقسم بعد ذلك بكل أيمانات المسلمين أنها تسمع فرحة تناديها"([١٥])

جاءت الفصول التالية للفصل الأول، موضحة جملة أمور: سبب قتل فرحة، ما حدث لأحمد المشترك في جريمة قتل شقيقته، ما حدث

---

[١٤]) ص٨٠، ٨١.

[١٥]) ص٨٤.

لفارس المشترك في نفس الجريمة، إشارة إلى مصير الأخت الصغرى التي تزوجت ونأت بنفسها وقد كانت شاهدة على اغتصاب فرحة من علاء في بيتهم. فكأن الفصل الأول إجمال سردي، أعقبه تفصيل، واستشراف زمني، أعقبه ارتداد موضح، وسرد حاضر مكمل للأحداث.

٤) السرد المتقطع:

وهو السرد الذي تمتزج فيه أزمنة عدة، ماض، وحاضر، ومستقبل. وهذا نجده في فصل فرحة، فزمن السرد الحقيقي يتمحور في يوم تقريبا، ونشاهد فيه اغتصاب فرحة مرات ومرات، وينتهي بدخول أخيها فارس إلى المقبرة فجأة، حيث يشاهد أخته عارية. وقد عرفنا كيف تصرف فارس بعدها من السرد الاستشرافي المتقدم في الفصل الأول.

تقطّع السرد في مقاطع مرتدة زمنيا، ميزها الكاتب ببنط أغمق في الطباعة عن بداية علاقتها مع "علاء"، صديق أخيها، والهمس المشترك بينهما الذي ينتهي باستسلامها جسديا له، حيث يفتض بكارتها، بوصف بطيء، ثم حياتها اليومية المعتادة منذ الصباح الباكر بدءا من إحضار الفطور ثم الذهاب إلى دورة المياه لأبيها، ثم عملها في صنع الشاي في ركن بدورة المياه، ثم استسلامها للرجل من الخلف، ثم ذهابها إلى المقبرة. كل هذا في سرد ممتزج متصل، متقطع، مع ذكر زيارة السادات للقدس، ومقولات عم نصر الله في مشاهد مرقمة، ولكنها تعبر عن زمن سردي متقارب[١٦].

---

[١٦]) راجع الصفحات: ٩١ – ١٢١.

جاء السرد متقطعا زمنيا في هذا الفصل، معبرا عن فتاة فقيرة في أسوأ حالات ضعفها، وانتهاكها جسديا، يمكن أن نصف ما حدث لها بأنه استسلام بإرادتها، فلم تكن مجبرة على فعل هذا الشيء، وهذا صحيح ظاهريا، ولكن لو تمعنا في متن السرد، لوجدنا إدانة فرحة لأبيها بصوت عال، فهو السبب فيما وصلت إليه، فقد حرمها من حق الحياة الكريمة مثل سائر البنات:

"دخل أبي في غيبوبته، وكانت ورقة السيلوفان (بها الأفيون) والكباية بجواره، لعنته، وفرّت دمعات من عينيّ، قلت: إنت السبب. فتح عينيه، قال: مالك يا وش النكد؟ بتعيطي ليه؟"(١٧).

إنها تدين هذا العجوز الذي أخرجها من المدرسة، بينما سمح لإخوتها البنين أن يتعلموا، وأجبرها على العمل في صنع الشاي، وعرّضها للتحرشات الجنسية المختلفة في دورة المياه، وكان الأب ضعيفا أمام الفتوة الذي اغتصب ابنته في المقبرة فلم يستطع مواجهته؛ رغم أن فارس أخبره عن كينونة الشخص الذي اغتصب أخته، ولكن الأب لم ينظر إلا للضحية الضعيفة، ابنته، ليقتلها. فلم يرحم ضعفها ولا عرجها، ولا خدمتها له ولإخوتها.

إن مزج حدث زيارة السادات للقدس لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن دلالات الاغتصاب، وإذا كنا في حيرة دلالية في وصف فعل فرحة واستسلامها الجسدي، فإننا نشعر بنفس الحيرة في فعل السادات

---

١٧) ص٩٨.

وزيارته للقدس، وقد خرج منتصرا من الحرب، وكانت لديه بدائل اخرى يمكن تفعيلها بدلا من الارتماء التام في أحضان الأمريكان واليهود. انتهى الفصل، وتقاطعت الدلالات، وتعلّقت؛ ما بين قهر المرأة واغتصابها، وقهر الوطن، واغتصابه.

رابعًا: تنوع ضمائر الخطاب:

في الرواية، المتكلم – أساسا – هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية، إن الخطابات الفردية التي تحددها الطبائع والمصائر الفردية لا تلقى في حد ذاتها اهتماما من الرواية، ذلك أن كلام الشخوص الخاص ينزع دوما نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معينين، إنه لغات افتراضية بالقوة(١٨).

والمتكلم / السارد في الرواية هو غالبا منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائمة عينة إيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم(١٩).

وهذا نلمسه في هذه الرواية، لقد جاء الخطاب الروائي متنوعا في ضمائره، ما بين المخاطب والمتكلم والغائب، محققا دلالات أساسية في بناء الرواية، على النحو الآتي:

– في الفصلين الأول والأخير، اللذين حملا اسم "فارس" جاء السرد

---

١٨) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، م س، ص١٠٢.

١٩) المرجع السابق، ص١٠٢.

بضمير المخاطب، حيث يخاطب فارس ذاته، راصدا ما فعل وما حدث منذ وصوله إلى أرض مصر من غربته.

في الفصل الأول يرصد بضمير المخاطب أبرز ما رآه، وما شاهده، وسلوكه وهو يخبر عما فعلته أخته، ويتعاون مع أبيه في قتلها. ونفس الأمر يخبر عنه في الفصل الأخير، وهو يحكي ما حدث مع أصحابه في المقهى، ومتابعته لتداعيات حرب عاصفة الصحراء. إنه سرد الإدانة، يدين فارس ذاته بكل تناقضاتها، يكشفها ويعريها أمام القارئ ليوضح الازدواجية التي يعيشها المثقف بين ما يردده وما يمارسه، على أرض الواقع، ومن ثم هروبه خارج الوطن في اغتراب إرادي.

- في الفصل الثاني، الخاص بفرحة، نجد ضمير المتكلم، فرحة تتحدث عن نفسها، في سرد ممتزج، مفصل، لكل لحظة مرت بها، وجسدها يتنقل بين الرجل، نستشعر آلامها ورغباتها كأنثى في التزين والحب والشهوة، وكيف تعامل معها من حولها بكل قسوة: لم يرحمها أبواها، ولم يشفق عليها إخوتها في داخل المنزل،وتكالب الناس عليها خارجه. ونرى تعليلا لكل ما فعلت من وجهة نظرها، تدين الأب فيما يفعله معها، وتبث أشواقها نحو علاء صديق أخيها التي أحبته وهو يصغرها سنا، وتتساءل هل يمكن أن يتزوجها وهي الجاهلة العرجاء.
- في الفصلين الثالث والرابع، نجد ضمير الغائب للمذكر، في الفصل الثالث، يصف مرشد أمن الدولة في تقريره يوم من حياة أحمد

شقيق فارس، وما فعله تفصيلا منذ الصباح، وقد ذكر فيه كافة المعلومات بشكل تقريري مفصل مباشر، عن حياة شخصيات أسرة أحمد، وإخوته. فضمير الغائب يتناسب فنيا مع طبيعة هذا التقرير، الذي نخلص منه في النهاية إلى أن شخصية أحمد: بسيطة، منزوية، تؤثر السلامة، ترى في الدين ملاذا آمنا من تعقيدات الحياة، والوصف المذكور لتدين أحمد، يشير إلى الطابع السلفي فيه، حيث الاكتفاء باللحية، وتقصير الثوب، والتحلي بالأخلاق الإسلامية مثل غض البصر، وعفة اللسان. ولم يشر إلى أية تنظيمات سياسية (الإسلام السياسي) قد انضم إليها أحمد، وهذا ما تشجعه الحكومات العربية؛ الإسلام المنكفئ أو الصوفي أو السلفي الغارق في لحية وجلباب قصير، ولا بأس من قيام هؤلاء بحل بعض المشكلات الاجتماعية مثل الفقر والعنوسة وإعانة الأيتام دون الانغماس في السياسة.

أما في الفصل الرابع، الخاص بسهام، فنجد ضمير الغائب للمؤنث، حيث نتعرف على وصف تفصيلي لحياة سهام، وعرض لعلاقتها مع أسرتها: أمها وأبيها، وخالتها التي تقطن في شقة بمفردها، وتزورها سهام من آن لآخر، وعرض لعلاقتها مع خالد، ثم تعرفها بفارس في معهد النقد الفني، ودخولها في علاقة حب شديدة معه، ثم لقاؤها بفارس حين عودته في شقة أهله البسيطة، وانتهاء بغضب أبيها عليها.

ضمير الغائب هنا يتناسب فنيا مع الحديث عن شخصية سهام، فهي

ليست جزءا من أسرة فارس المفككة، ولكنها تعبر عن وجه آخر من حياة فارس المثقف.

المرأة في الرواية:

في الرواية نرى "سهام" نموذج المرأة المتعلمة المثقفة التي تعيش بلا هدف واضح في الحياة، فلا تحلم بتكوين أسرة، ولا تعمل في عمل ثابت، بل حياتها متقلبة عاطفيا. إنها تقدم بشخصيتها في الرواية بعدين: الأول: نموذج للمرأة الجميلة المثقفة العابثة، والتي تقابل شخصية "فرحة" العرجاء الجاهلة، وكلتاهما فاقدة للحياة المستقرة الهانئة. الثاني: تقابل شخصية فارس المثقف الذي يحصر اهتمامه في المرأة بالجسد فقط.

ومن خلال هاتين الشخصيتين وفي تعاملاتهما: نشاهد الرجال مزدوجي التصرف، يقتل والد فرحة ابنته بمجرد انكشاف أمرها، ويكتفي والد سهام بفضحها أمام سكان العمارة، ثم يهدأ، ويعفو عنها. وهو يعلم علما أكيدا أنها متعددة العلاقات، وما ثورته إلا بقية من غيرة الرجل الشرقي، أو هي إثبات وجود له، وهو الضابط الذي كان ضمن تنظيم الضباط الأحرار.

أما والد فرحة فهو نموذج لتفكير الرجل الشرقي التقليدي، الذي يعاقر الأفيون، ويتباهى بقوته الجنسية أمام أولاده، وتؤيده في ذلك زوجته: ".. كانت الكبدة طعام أبيك المفضل، يأكلها نيئة بعد أن يدعكها بفصين ثوم، أو يجعلها تمس النار بالكاد،.. قال وهو يأكل وينظر إليك: أهم حاجة في الرجل صحته، النسوان دول مهلكة ووقت ما يخسع الراجل مش

بيرحموه"(٢٠). هو مثال في حياته لكثير من الرجال: لا يفكرون إلا في الجنس والكيف والتباهي بالصحة، ولا يرون في أبنائهم إلا خدما لهم، وهو منغمس ليلا ونهارا في الأفيون، ولا يفيق من إدمانه إلا عندما يقتل ابنته، ليكون قتلها بداية نهايته بالشلل.

* * *

إن رواية "أحلام محرمة" تحمل الكثير من الأحلام الموروثة عن زمن القومية العربية، تعبر عن جيل درس هذه الأحلام في الكتب الدراسية، وغنّى لها في الحفلات المدرسية، ولكن شتان بين ما ذاكره وغناه ووما عايشه ولمسه.

لم تكن الأحلام سياسية فقط، وإنما كانت شخصية، فلم تستطع أي شخصية في الرواية أن تحقق شيئا في حياتها، فلم يجد فارس أحلامه وطموحاته الثقافية متحققة في الواقع، فتغرّب اختياريا، وعاقر الخمر وصاحب النساء، وتحول إلى مجرد متكلم ساخر يتذكر دواوين صلاح عبد الصبور وأمل دنقل تحت السكر مع رفاقه. ولم يختلف الأمر كثيرا مع شقيقه أحمد الذي انزوى بأسرته، ومع سهام التي وجدت اللذة بديلة عن الحلم بين أحضان الرجال، أما فرحة فهي لم تحقق حلما ولا لذة، بل نالت القهر ثم الموت. إنها رواية معبرة عن الانكسار الذي صار ذاتيا ووطنيا وقوميا.

---

٢٠) ص٧٧.

الفصل الخامس

رواية انفجار جمجمة
موت المثقف وانكشاف الزيف

تشكل رواية "انفجار جمجمة"(١) للروائي إدريس علي ملمحا بارزا على ولوج الأدب العربي مرحلة ما بعد الحداثة، وقد جاء هذا الولوج على يد "إدريس علي" وهو أحد أبناء جيل الستينيات في مصر، الذي حمل وتفاعل وعاش آمال الحقبة الناصرية، وعبر عنها تنظيرا وقصًّا ومسرحا، واختتال بها شعرا، وسرعان ما شاهد الانكسار أما عينيه، لينزوي البعض في هموم الحياة اليومية، ويغيّر البعض جلده ليتواءم مع المراحل التالية، وينافح الباقون ضد زيف الحياة السابقة والحالية، وفساد شعارات الحقبة الاشتراكية القومية، ويأتي إبداعهم كشفا لحجم هذا الزيف.

يمكن أن نقرأ هذه الرواية عبر منهجية المفارقة، التي تشكل علامات في أجوائها. وبداية نناقش مفهوم المفارقة الذي يجد الكثير من التداخلات في تعريفه، فهناك بون شاسع بين نوعين من المفارقة مفارقة الموقف Situational Irony والمفارقة اللفظية .Verabal Irony فالمفارقة اللفظية لابد من أن تتضمن وجود صاحب مفارقة Ironist وهو شخص يقوم بإحداث المفارقة، أو هو شخص ما يوظف تكنيكًا عن وعى وعن

---

١) إدريس علي، روائي مصري، رواية "انفجار جمجمة" منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠.

قصد متعمد .أما «مفارقة الموقف» الناتجة عن موقف ما، فإنها لا تتضمن بالضرورة وجود شخص يقوم بالمفارقة، لكنها مجرد حالة أو ظرف أو نتيجة لأحداث من شأنها أن تضيف إلى ذلك، ويتم رؤيتها والشعور بها كنتيجة للمفارقة. وفي كلا النوعين؛ يوجد شكل من أشكال المواجهة أو المقابلة حيث يتم وضع شيء بجانب شيء آخر من الأشياء المتعارضة([٢]).

وقد سميت «مفارقة الموقف Situational Irony مفارقة لأنها تبدو مشابهة للمفارقة اللفظية Verabal Iron ، وهي لم تكن معروفة أو مدركة حتى القرن الثامن عشر على الرغم من أن الكثير من الناس كانوا يشعرون بها، وربما كانت مفارقة الموقف كشيء يتم إدراكه لا تقل قدمًا عن المفارقة اللفظية، ولكنهما تختلفان، فبينما تميل المفارقة اللفظية إلى أن تكون هجائية (وبالأدق لغوية)، تميل مفارقة الموقف إلى أن تكون ذات صفة أكثر سخرية أو مأساوية أو فلسفية.

ويرى ميوك أن تعريف المفارقة اللفظية – بوصفها شكلا من أشكال القول – يعد أمرًا غير ملائم بالدرجة اللازمة، فهو يغطى مساحة صغيرة مما نعرفه بالمفارقة اللفظية Verabal Irony، لكن هذا المصطلح الأساسى «المفارقة اللفظية» يحدد فقط درجة فرعية من درجات أخرى من أشكال المفارقة([٣]).

---

[٢]) انظر: نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للنشر، مسقط، العدد (٥٣)، يوليو ٢٠٠٩م، ص٩٨.

[٣]) السابق. لقراءة المفارقة في النص الأدبي، هناك خطوات أربع: الأولى: رفض المعنى الحرفي المساق، الثانية: تقديم تأويلات متعددة للمفارقة في ضوء دلالات النص الكلية، الثالثة: اتخاذ قرار نهائي بشأن مرام الكاتب. الرابعة: الوصول إلى تأويل / تفسير مطمئن حول المفارقة المختارة.

بذلك فإن المفارقة تقنية نصية، تتخطى المفهوم التقليدي الذي يظنه البعض من التلاعب اللغوي المجازي إلى المساهمة الأساسية في بناء النص بشكل كلي، دون الوقوف – المعتاد – عند الجزئيات اللغوية. وبعبارة أخرى، فإن مفهوم المفارقة في بعده النصي لا يفهم إلا من خلال بناء النص كلي، ويزداد الأمر وضوحا في العمل الروائي، لأن الرواية لا تعتمد اللغة أساسا وحيدا في بنائها، بل هناك الأحداث والشخصيات التي تصنع مفارقات الموقف وأيضا اللغة، وهو ما سيتضح في المحاور التي ستتم مناقشة الرواية – موضع الدرس – على أساسها.

مفارقة العنوان:

يشكل عنوان الرواية "انفجار جمجة" مدخلا استفزازيا، و يخيل للمتلقي أول وهلة أنه عنوان مجازي، شأنه شأن الكثير من عناوين النصوص الإبداعية والروائية، ليعبر عن انثيال الذاكرة بوحًا بما اختزنته من آلام وأفكار. وهذه دلالة مقبولة ضمن السياق العام للرواية، ولكن تبدو المفارقة في أن الجمجمة بالفعل تنفجر وتتفتت عظامها، وتتناثر مكوناتها، وتنثال دما، وهذا ما نجده في نهاية الرواية، حيث يقول مخاطبا البطل: "جثتك الآن معلقة بين مدينتين، فوق سيخ مدبب طويل اخترق عينك، وغاص داخلك حتى ارتطم بعظام الجمجمة، والأسلاك مغروزة في جسدك، ودماؤك على الرمال، حتى موتك يبدو غريبا"([٤]).

هنا ينطبق مفهوم المفارقة الصريحة Overt Irony يكون فيها الضحية

---

[٤]) الرواية، ص١٦٨.

Victimأو القارئ Reader أو كلاهما على وعي وإدراك بالمعنى الحقيقي الذي يعنيه صاحب المفارقة ويدركانه في الحال. وما يميز (المفارقة الصريحة) هو ظهور التنافر أو التناقض فيها بشكل واضح(٥).

فالعنوان هنا يفاجئ القارئ في نهاية الرواية، بكونه بالفعل جمجمة منفجرة، تفتت عظامُها، وتناثر مخها، وانثال دمها، معبرا عن أزمة حاملها.

مفارقة الزمن:

وتتأتى مما يسمى مفارقة الأحداث Irony of Events تتحقق مفارقة الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه وبين ما يحدث وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا.(٦)

وبعبارة أخرى فإن مفارقة الزمن تعني في مفاجأة المتلقي بغير المتوقع زمنيا، وقد جاءت في الرواية فيما يسمى الاستشراف الزمني؛ فلا تنتهي الرواية بتعلق جثة البطل (بلال) في أسياخ حدودية على حدود مصر مع ليبيا، بل يتم تجاوز زمن شخصية السارد المفترض إلى زمن ممتد، وهنا تكون مفارقة الزمن في الرواية، فإذا كان الجسد متهرئا، متعفنا، نتن الرائحة، معلقا دون أن يجد من يلتقطه لدفنه، فإن الجمجمة/ الذاكرة تعمل وتنثال أفكارها طوال صفحات الرواية. إنه خطاب للجسد المعلق، يدين انتهاك حرمة الموتى، وأن لا أحد من بدو أو حاضرة، عسكري أو مدني، يجرؤ

---

٥) المفارقة في النقد الغربي، ص١٠١.

٦) نفسه.

على دفن هذه الجثمان، لأن صاحبه مثقف معارض. وكأن الروح تحلّق فوق الجثمان، تحاول أن تستشرف المستقبل، تحلم بخلودٍ ما، ربما يعطي الجسد بعد فنائه ما لم ينله صاحبه طيلة حياته. يقول: "وأنت مدد هنا، ومعلق بين مدينتين..، فينسجون حولك الأساطير، وقد يقيمون ضريحا ويطلقون عليه مقام سيدي بلال أو الشيخ مسخوط، أو مولانا أبو صاري...، وستتوافد على مقامك العاقرات من نساء العرب من شتى المدن للتبرك بمقامك ووضع النذور في صندوقك"(٧).

يمكن القول: إن هذه مفارقة على مفارقة، فالجسد ممزق مرفوع على أسلاك الحدود، أي أن صاحبه في حكم الموتى، وأيضا هو يقرأ ما سيحدث له، بعد أيام وأسابيع من تعلقه، وبعدما تتعفن جثته، وتتهرأ، سيأتي إليها الدجالون، وسيكون له مقام، وتتبرك به النساء، وتدعو عنده العاقرات. وهذه سخرية مرّة، أن يتحول هذا الرجل الذي قضى حياته مناديا بالعقلانية، رافضا شعوذة السياسة والفكر، إلى شيخ في مقام، تتبرك به النساء، ويقصده الجهلة والسفلة والعوام، وهذا يعني – فيما يعنيه – انتهاء المشروع التنويري الذي نادى به جيل المثقفين الذي رافق ثورة يوليو، وصعود المد اليساري والقومي، وكانت من أهم طروحاته رفض ما هو غيبي يتعارض مع صحيح العقيدة، مثل الخرافات والشعوذة وغيرهما. يقول: "تبقيك (يقصد مبروكة عاشقته البدوية) في الذاكرة، مشوشا مشوها، ويتساءلون: إيش هادا؟ نبي، ولي، جني، شيطان؟ أنت الذي حاربت هذه المسائل في حياتك أسقطتك مبروكة من مملكتك

---

٧) الرواية، ص١٧١.

العقلية بعد مماتك، وأسمتك سيدي بلال"(٨)، وهنا يحدد أن أول ما سيقوم بهذه الفعلة عاشقته " مبروكة "تلك البدوية التي هامت به، ولازمته شهورا، قبل أن يسعى لاجتياز سلك الحدود هاربا من الوطن، ستسميه مبروكة "سيدي بلال"، وتقوم هي أولا بعمل المقام، وسيتبعها الناس للتبرك. لقد فشل بلال (المثقف المناضل) في أن يقنع أقرب الناس إليه حبا بأفكاره؛ وهذا متوقع من امرأة بدوية بسيطة التفكير، أحبته عاشقا.

ويعني أيضا هذا الموقف أن ما يسمى مقامات أولياء الله الصالحين ما هي إلا أكاذيب لأشخاص كذابين ومدعين، وبعضهم لا وجود لبشر فيها، وإنما حيوانات وما شابه.

إن السخرية من أهم علامات المفارقة، وهو ما يسمى العنصر الكوميدي The Comic Element حيث يشير "ميوك" إلى ذلك بقوله: التضاد أو التنافر الأساسي بالإضافة إلى غفلة مطمئنة فعلية أو مصطنعة. وليس هناك امرؤ يناقض نفسه عن قصد (إلا عندما يريد حل تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلى)؛ وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توترًا نفسيًا لا يسرى عنه سوى الضحك. ويحدث أن يكون العنصر الكوميدى ضعيفًا في بعض أمثلة المفارقة إذ يكون العنصر المؤلم شديدًا، لكن المفارقة قد تكون أكثر تأثيرًا إذا اجتمع فيها العنصر الكوميدى والعنصر المؤلم(٩).

وتبدو السخرية أكثر، في موقف وكيل النيابة (الاستشرافي) عندما جاء

---

٨) الرواية، ص١٧٦.

٩) المفارقة في النقد الغربي، ص٩٨.

ليعاين الجثة، يقول: "وقبل استدعاء وكيل النيابة، بدأ يقرأ روايتك بدقة، فصلا فصلا، كلمة كلمة، وكلما توغل، ينظر إلى جثتك مغتاظا، يبصق عليك، يقرأ، فينفعل، يتمنى إحياءك، وإبادتك مرة أخرى بيده، تمزيقا بالسكاكين، حرقا بالبنزين، تقطيعا لأطرافك وأناملك التي كتبت..، ولما جاءه عسكري يسأل عن تعليماته بشأن استدعاء سيارة إسعاف أو دفن موتى، صرخ بحدة وجنون: "إسعاف إيه؟ ودفن إيه؟ هنولع في أمه هنا"([١٠]).

هذا ما يتوقعه السارد البطل "بلال"، من وكيل النيابة، ممثل السلطة القضائية (المفترض استقلالها عن الجهاز التنفيذي وعن الشرطة)، وكأنه ليس وكيل نيابة، بقدر ما هو ضابط شرطة في منصب وكيل نيابة، يتقلب غيظا من جثة هذا المثقف الذي سجل في روايته فضائح ومخازي عن الوطن والأمة، فيرفض نقله ودفنه، ويقرر أن يشعل النار فيه لعل النار تؤلم جثمانه، وهو الذي فارق الحياة. ويا لها من كوميديا سوداء!

لقد بقيت كلمات هذا الجثمان، ممثلة في الرواية التي خطّها، وستتناقلها الأيدي لتكشف حجم الزيف حياتنا.

ومن المفارقات الزمنية، ما نجده أسفل عنوان الجزء الثاني، حيث نجد نبذة نصها سيرة غير ذاتية تجري وقائعها في زمن الهزيمة، فوق هضبة السلوم بين عامي ١٩٦٧، ١٩٦٨م"([١١]).

تلخص هذه العبارة الزمن والمكان، وكلاهما تناءى عن المألوف، فزمن

---

[١٠]) الرواية، ص١٧٢.

[١١]) ص٥٥.

الهزيمة يشير إلى يونيو ١٩٦٧، ولكن السارد يختار عامين تاليين لهذا الزمن، حيث بانت أزمة الأمة والدولة، من مجرد "نكسة" إلى هزيمة، ووضحت نهاية المشروع الناصري / القومي، وقد تقدمت بشائره مع ما لاقته الجيوش المصرية في اليمن. ويأتي المكان (فوق هضبة السلوم، أقصى غرب مصر)، معبرا عن حالة الهزيمة، أو بالأحرى آثار الهزيمة التالية لها، في شتى ربوع مصر، ويختار الجبهة النقيض، الجبهة الغربية وليست الشرقية، حيث قوات حرس الحدود مع ليبيا، ليقدم لنا عالما مفارقا من التصرفات الخطأ التي يرتكبها ضباط الجيش وعساكره، وهو تصرفات تحوي أنانية وشهوة مفرطة، ما بين غواية السائحات واغتصابهن، وفرض إتاوات على البدو مقابل تمرير تجارة المخدرات والسلاح... إلخ، وكأنهم غير معنيين بأزمة الوطن والأمة؛ وكأن أسباب الهزيمة في الجيش المصري لازالت راسخة رغم صيحات الإدانة والمراجعة التي رفعت في الجيش والدولة عقب الهزيمة، وانتحار المشير عبد الحكيم عامر، وإحالة كبار الضباط إلى المساءلة ثم السجن.

جاء الزمن في الجزء الثالث –كما ذُكِر أسفل العنوان – بين سنتي ١٩٩٣، ١٩٩٤م، في جدلية زمنية تمتد لحوالي ربع قرن، بين أحداث هضبة السلوم في عامي ١٩٦٨، ١٩٦٩، وبين واقع في القاهرة ينتهي بها في ختام القرن العشرين بمزيد من القمع، والتسلط للمفكرين والأدباء. ونلحظ تجاهل السارد المتعمد وعدم إشارته إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وكأنها لم تحدث تغييرات في بنية المجتمع الفكرية والثقافية بدليل استمرار الهزيمة العامة للأمة العربية، رغم النصر المتحقق، والذي انتهى إلى ربح

جزئي لمصر أكثر من كونه ربما عاما للأمة العربية، يتمثل في لمّ الشمل، واستعادة الأرض المحتلة، وتحرير فلسطين.

مفارقة البناء:

وهنا تتجاوز المفارقة المفاهيم المرجع السابقة، المتصلة بمفارقة اللغة والحدث، إلى مفارقة البناء الكلي للرواية. فالمتلقي يتوقع أن يجد بناء مترابطا زمنيا إما بشكل تتابعي تقليدي من البدء إلى النهاية، أو من ذروة الحدث ليستعرض أسبابه ونواتجه. ولكن هنا نجد أن البناء مختلف، فأساسه التفتت الزمني، من الحاضر الآني أو هكذا يوهمنا، إلى زمن مضى في أواخر سني الستينيات، ثم الحاضر مرة أخرى، فنجد البطل جثة معلقة على أسلاك الحدود، ثم تكون المفارقة الزمنية متجاوزة الوعي التقليدي للسرد، فالمعتاد أن يسرد البطل العاقل الشاهد على الأحداث، ولكن أن يستمر السرد متجاوزا الحياة فهذا مفارقة في حد ذاته.

انقسمت الرواية إلى ثلاثة أجزاء، حمل الجزء الأول عنوان "الهمج" ونعيش فيه من الأسطر الأولى مشاهد من حياة بلال، هذا المثقف الواعي، كاتب القصص والروايات وهو يعاني من مطاردات أمن الدولة له ولصديقه الحميم الصحفي اللبناني "شادي عبد السلام"، وعبثا يحاول أن يجد من يساعده في العثور عليه، ولكنه يفشل، يفكر في الاستعانة بضابط أمن الدولة الذي حقق معه مرات، وعذبه وآذاه وأخيرا أعطاه رقم هاتفه السري.. "تتوقف عند رقم لم تستخدمه أبدا...، صاحبه يملك مفاتيح المدينة، يعرف أنك على نار، مرات تدير القرص، تتراجع، يدك ترتعش، جسدك كله يتراقص، هذا الرقم أين موقعه؟

في بيته، أم هناك في البناء الذي بجوار الميدان، تتهور تهاتفه...، ليس هذا ما كان يتوقعه، أعطاك رقمه السري لتقدم إليه الرقاب وليس لإنقاذها"([12]).

لقد رفض الضابط وساطته، وطلب ألا يتحدث في أمر شادي لأنه يتعلق بالأمن القومي أو أمن الوطن، ويطلب منه الضابط أن يصمت، وهذا لا يتفق مع شخصية بلال الذي اعتاد أن يتحدث، ويشي، ويكشف منذ صغره. وعبر تقنية الارتداد نكتشف الجزء الخاص بطفولة البطل، حينما كان ولدا مختلفا عن باقي الأولاد، يفضح أسرار البيوت، بدءا من أبيه الذي ضاجع جارتهم وزوجها مغيب في السجن، فيسرع بلال ويخبر أمه، التي تضبط أباه متلبسا، ويكشف عن ممارسات معلم المدرسة الابتدائية الشاذة، وعن همسات النساء الشبقات في الحي.

وفي وسط هذا الخضم، ما بين ماض وحاضر، نجد محاولات بلال في نشر روايته، وهي الرواية التي نعيش أحداثها معه هنا، وأغاظت القوم والضباط والنيابة العامة.. "منذ كتبت روايتك المزعجة وحاولت نشرها، والحظر تناولها وتناولك، وتتعجب من قوته الأسطورية، كيف بسط نفوذه على هذا الاتساع والمدى، حتى السلاسل الأدبية الخاصة وصحف المعارضة تعتذر لك، ولا تدري كيف استعداها عليك، هل سرّب إليهم أنك عميلهم أو عميل لهمج الحدود؟"([13])

فهو حالة من العزلة الإجبارية، والسجن الانفرادي في منزله، يتجلى

---

[12]) الرواية، ص١٢، ١٣.

[13]) الرواية، ص١٩.

في منع نشر روايته الأخيرة، التي ذكرها فيها كل شيء. وقد استخدم هنا لفظ "همج" مضافا إلى الحدود، وهو نفس اللفظ الذي سمى به هذا الجزء من الرواية، ولكن التسمية جاءت عامة مطلقة، متسعة الدلالة، قاصدا هؤلاء الهمج في المجتمع الذين يجلسون في المكاتب الفارهة، ويكممون أفواه الصادقين من الكتّاب، وينتهي الجزء الأول بسعي البطل إلى البحث عن قناوي، زميله في الجيش، فيقرر الذهاب بحثا عنه في بلاد الصعيد. وتتضارب الأقوال حوله، فهو ما بين هارب، ومسجون، وملتحق بمستشفى الأمراض العقلية، لا يصدق بلال أن قناوي صار معتوها، فقد كان نموذجا للجندي المصري في حروب اليمن عندما سافر إليها مع بلال والجيش المصري، وكيف استطاع أن يخاطب القبائل اليمنية ويكسب ودها، ويقي زملاءه شر هجماتها. بل "ولسمرته ونحافته مثلهم؛ اعتبروه من قبائل يمنية هاجرت في زمن الفتوحات فأطلقوا عليه قناوي الجعفري، لأن قبائل عندنا وعندهم تحمل هذا الاسم، وكان يجمع أطفالهم ويعلمهم الدين رغم اختلاف المذاهب فهم زيود وشوافع وقناوي مالكي، وأحبوه لأنه رجل وكلمته واحدة، ولا يرفع عينيه في نسائهم...، وتمادى في علاقته بهم، فأكل اللحوح والبسباس وجرّب القات وصار كأنه منهم"([١٤]). وهكذا كان قناوي، الذي استطاع أن يجنب الجيش المصري في اليمن الكثير من هجمات القبائل ونزاعاتها.

هنا إدانة التمدد القومي الذي اعتمدته مصر خلال الحقبة الناصرية، حيث تتدخل دعما لما يسمى بالثورات والحركات التحررية، ويكون الدعم

---

[١٤]) ص٣٨

عسكريا بتدخل مباشر، دون حساب طبيعة المجتمعات، وخصوصياتها الثقافية والفكرية، وهو ما أدى إلى تشتت قوى الجيش المصري، وتبدد الرصيد الذهبي لمصر، في معارك كان يمكن تجنبها ودعم الثورات بأشكال أخرى من الدعم.

تمثل شخصية قناوي – من خلال ممارساته – نموذجا لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الشعوب العربية، فهو تواصل مع القبائل اليمنية متفهما خصوصياتها وتكوينها الوجداني والديني، ووفقا لعاداتها وتقاليدها، ومن ثم قدم صورة حسنة عن الجيش المصري لدى هذه القبائل في المنطقة التي تواجد فيها، وبعبارة أخرى: فإن التحرر والتنوير لا يتم عبر التدخل العسكري المباشر، أو ما يسمى الانقلابات العسكرية التي تغيّر قمة السلطة، بينما يقبع الشعب ضحية موروثات تحتاج إلى عقود لتغييرها.

ينطلق "بلال" باحثا عن صديقه "قناوي"، يذهب إلى أهله وعشيرته في أعماق الصعيد، فيستقبلونه بالترحاب، وعندما يعلمون أنه جاء من أجل قناوي، يرد كبيرهم: "شوف يا خال، إذا كان ليك عند قناوي دين، إحنا سدادين، وإن كان له إحنا مسامحين، ولو كانت ليك مشكلة مع الحكومة جبالنا وقصبنا وبيوتنا تحت أمرك، ولو كنت مزنوق في قرشين قول..، بس قناوي بعافية، ربنا يشفيه، من عشرين سنة وأكثر نزل مصر، يدوّر حقه، ويشتكي وشتم واحد كبير قوي قوي، قالوا عليه مجنون، وحطوه في الخانكة من يوميها، لا عاوز يخرج ولا بيكلم حد، ربنا يجازيهم"(١٥).

---

١٥) ص٤٢.

يصمم بلال على الذهاب إليه في "الخانكة"، ويذهب إليه في المستشفى، ويُفاجأ به ويكون اللقاء بلا معنى: "تجده، ولا تجده، موجودا بالجسد، مسافرا بالعقل، منكمشا، منزويا، مرعوبا، تهزه فيرتعش، تكلمه فلا يسمعك، تدنو فيبتعد..، متوجسا، هلعا، كأنك سجان، في معسكرات الأسرى، تريه أوسمة "وادي علي" فوق كتفك ساعدك وفخذك، فلا يرى أبدا ولا يستجيب"([١٦]).

وهكذا كان مصير قناوي، هذا الصعيدي البسيط، الذي خدم الوطن في مواقع عديدة، وعندما طالب بحقه، واحتد في الطلب، كان مصيره مستشفى الأمراض العقلية. وهكذا نجد من الجزء الأول، استباقا للأحداث، حيث سنتعرف بعدئذ على جانب أخرى من شخصية قناوي، ولكن جاء هذا ضمن الجزء الأول، وفي سياق صراع البطل / بلال مع أفراد الأمن وعملائهم، لنرى مصير اثنين من الشرفاء، قضوا سنين عمرهم في خدمة الجيش والوطن، ويكون مصير الأول قناوي: اتهامه بالجنون، والثاني المطاردة من الأمن، ثم الموت معلقا في أسياخ على الحدود الغربية لمصر، عندما أراد الهرب.

فتكون هذه الرواية نوعا من المصارحة، نثرًا عن الذات ونثرًا عن الصديق قناوي، وهكذا يقرر بلال: "ابحث عن قناوي، اكتب عنه من جديد، في ضوء الأحداث المؤسفة المخربة"([١٧])، فلا عجب أن نجد السرد

---

[١٦]) ص٤٧.

[١٧]) ص٤٧.

يكاد يقتصر على هاتين الشخصيتين الرئيستين: قناوي وبلال كمحركين للأحداث.

وفي الجزء الثاني وعنوانه "أسطورة قناوي"، نجد عالما من المفارقات التي تتناول أزمة بعض وحدات حرس الحدود في الجيش المصري القابعة على الحدود الغربية في هضبة السلوم. وفي هذا الوقت كانت "ليبيا" بها قاعدتان عسكريتان الأولى أمريكية بالقرب من بني غازي، والثانية بريطانية بالقرب من برقة، ويقال إن الطائرات التي هاجمت المطارات المصرية من الغرب كانت من هذه القواعد. نرى في هذا الجزء من الرواية عالما من الفساد الذي أصاب وحدات حرس الحدود، وهو جزء من الفساد الذي كان مستشريا في الجيش المصري، وكان من أكبر أسباب هزيمة ١٩٦٧م، وكما عبر السارد بقوله: "تكتفي بغلق المذياع لأنك لا تسمع سوى النشرات، حتى الأناشيد الحماسية تنرفزك، لأن الحرب ليست أغاني وموسيقى وكلام، إنها ثبات وخطط ورجال"(١٨).

ومن خلال ما جرى لقناوي من مظالم وتحقيقات، يبدأ الجزء ببشرى رحيل قناوي التي يتناقلها بدو المنطقة، لقد كان قناوي جادا يمنع تجارة الممنوعات التي تشمل كل شيء بدءا من الملابس والسجائر وانتهاء بالأسلحة بكافة أشكالها في تجارة لها طرق ودروب في الصحراء الممتدة.

وفي الجزء الثالث نقرأ العنوان "بلال يحترق"، حيث تراوح السرد بين وصف الأحداث التي مرت في القاهرة في اللحظات الحالية للسرد

---

١٨) ص٦١.

(١٩٩٣- ١٩٩٤)، وما صار لقناوي بعد ذلك، ثم نهاية البطل في الحدود المصرية الليبية.

لقد جاء هذا البناء متراوحا بين مكانين أساسيين وهما القاهرة وهضبة السلوم، وبين شخصيتين أساسيتين: بلال وقناوي. ونظرا لأنه يمتد في مساحة زمنية تقترب من عشرين عاما، فإنه جاء مقطَّعا متخذا الإشارات بذكر الأعوام وتواريخها كقفزات زمنية، في جدلية سردية امتدت على صفحات الرواية. ونلحظ أن عنوان الجزء الثاني والثالث حمل اسم إحدى الشخصيين الرئيستين في الروية، "أسطورة قناوي"، "بلال يحترق"، وكأنه يشير إلى أن شخصية قناوي العظيمة كانت سببا في احتراق بلال الصديق السارد.

مفارقة الخطاب السردي:

جاء الخطاب السردي في الرواية بضمير المخاطب، رغم أن الراوي هنا يقص تجربة أقرب إلى السيرة الذاتية كما أشار مرات ومرات، وقد جاء الخطاب بضمير الخطاب هنا لشخصيتين:

الأولى: السارد بلال، ونكاد نجزم أنه هو المؤلف الحقيقي، وكأن الرواية مقاطع من سيرة ذاتية؛ نظرا لأن الجزء الأول والأخير يتناول وقائع ويوميات حدثت مع مؤلف الرواية، أي يتقاطع السرد هنا ويتماهى ليكون أشبه بالسرد الحقيقي، عن مؤلف الرواية، ومعاناته الشخصية مع الأمن والناس. وقد أطلق هذا الخطاب العنان للسارد كي يفضي ويقول ما يريد عن طفولته وشبابه وعلاقاته المختلفة، وأتاح له أن ينظر بعين محايدة –

بعض الشيء – لأخطائه وتصوراته ومراجعاته الفكرية عن الثورة والمجتمع. وفي الجزء الأول، نجد تشريحا لشخصية بلال السارد يقول: "منذ طفولتك ورقبتك مطلوبة حتى من أمك، من يومك وأنت شقي تحب الاشتباك"([١٩])، وهذا إقرار بطبيعة شخصيته التي لا تعرف الكتمان وهو كتمان متصل بكشف تجاوزات الناس مثل: بائع الكفتة الذي يبيع لحم القطط للناس، وبائع اللبن الذي يخلطه بالماء، وفضح مدرس الابتدائي الذي يتحرش بالصغار، وسلوك الجارات عندما يتحدثن عن العلاقات الجنسية، فعندما يرين بلالا يقلن لبعضهن محذرات: "بس يا وليه يا هايجة، لحسن الواد دا فضايحي"([٢٠]).

الثانية: شخصية قناوي، يخاطبه وهو يصف كل ما فعل سواء في اليمن أو السلوم أو القاهرة، يقول واصفا فرحة البدو عندما تناقلوا خبر رحيل قناوي: "كل هذه الأفراح والترتيبات تنتظرك يا قناوي يوم رحيلك، وكأنك محتل غاصب، أو حاكم أسقطه ثوار الصدفة، وأنت الآن ترحل، تترك جنودك وموقعك مرغما، تسبقك الإشارات والتقارير السرية..، مهزوما تغادر، بعد حربك العبثية ترحل، كنت تحارب وحدك..، وحيدا وقفت في أيامك الأخيرة بعد إبعاد بلال عنك..، أنت هزمت وحدك وبلال لم يودعك"([٢١]).

---

[١٩]) ص١٥.

[٢٠]) ص١٦، ١٧.

[٢١]) ص٥٨.

في هذا المقطع نرى خطاب السارد لقناوي، إنه يصف عاطفة قناوي وسلوكه الشريف في زمن / مكان لا يحترم الشرفاء، وفيه أيضا إدانة بلال لنفسه – رغم أنه مبعد بأمر القيادة عن قناوي – لأنه لم يكن من مودعي قناوي عند رحيله إلى القاهرة، وهو يعلم أن قناوي وحيد وهو في عمله، ووحيد وهو يغادر.

هنا تكون للمفارقة وجه آخر؛ لقد جعل السارد شخصية قناوي – في خطابها – مثل شخصيته بنفس الخطاب، وهذا دال على التوحّد بين الشخصيتين، فكلاهما لا يقبل الضيم، يرغب في الكشف عن التجاوزات، وإن اختلف نهجهما، فقناوي يتخذ من الانضباط في العمل أساسا للتغيير، وتساعده في ذلك شخصيته القيادية المحبوبة بين البسطاء، وإن كانت تجلب حنق الرؤساء وذوي المصالح، الذين تكالبوا عليه ليتم ترحيله إلى القاهرة وفي نهاية المطاف يكون مآله مستشفى الأمراض العقلية.

أما شخصية بلال فهي تابعة لقناوي في العمل، وإن كانت تمارس الكشف عبر وسائلها الخاصة، التي كانت في الطفولة باللسان، وانتهت في الكبر إلى الكتابة السردية، وتحدي الرقيب.

إذن بين الشخصيتين الكثير من التلاقي الفكري والروحي والإنساني الذي جعل السارد يوحّد الخطاب بنفس الصيغة بينهما، في حين ظل الخطاب بضمير الغائب هو وسيلة التعبير عن الشخصيات الأخرى، لنرى في النهاية أن الخطاب في مجمله (بنسبة تقترب من التسعين بالمئة) بضمير المخاطب، والنسبة المتبقية بضمير الغائب، في دلالة عامة توحي بالكشف والإدانة وأيضا الإقرار.

مفارقة الأمكنة:

تكاد تكون الأمكنة في الرواية فضاء / مكانا مفتوحا، ينأى عن البيوت والغرف، وقد جاءت معبرة عن بلدان حسب حركة الشخصيتين الرئيستين في الرواية وهما: بلال وقناوي.

١) هضبة السلوم:

اتسع الفضاء السردي ليشمل في مساحته الأكبر (حوالي ٨٠%) هضبة السلوم في الصحراء الغربية، حيث اجتمعت الشخصيتان: بلال وقناوي، وتعرف بلال على صديقه، ومنه وقف على قصة حياته، ومواقفه في حرب اليمن، وأيضا وجدنا صورة لواقع الجيش المصري في الصحراء الغربية، عندما تصبح الشعارات الحربية التي يبثها إعلام العاصمة زيفا وكذبا لدى ضباط الجيش المنشغلين بالتهريب والنساء. وعندما واجههم قناوي وفضح بعض الممارسات كان نصيبه الترحيل مدانا، ويظل بلال شاهدا لما حدث بعدها.

وأيضا، نرى هذا المكان شاهدا على ختام الرواية، حيث نرى بلالا معلقا في أسياخ الحدود، ينزف أياما وليالي، حتى يجف دمه، وتتصلب أعضاؤه. وكأن هذا المكان بكل صحراويته وجفافه هو الميدان الأساسي الذي تتخذه الرواية للتعبير عن حجم الزيف الأكبر الذي عاشته جماهير الأمة. ورغم أن الرواية بدأت – مكانيا – بأحداث في شقة البطل في القاهرة، وما صادفه من مطاردات أمنية، ولكن فعليا تبدأ وتنتهي في هضبة السلوم، ففيها ميدان حركة الشخصيات الأساسية في الرواية.

٢) القاهرة:

وفيها الأحداث الأولى من الرواية حيث السارد بلال يصف ما حدث مع نصه الروائي من مصادرة وملاحقة، ويشير إلى حياته كمثقف تنويري، وحياته الإنسانية وعشقه لأرملة تحنو عليه، ويريد أن يتخذها زوجة، ولكنه يخشى عليها فهو مهدد بالأمن والسجن في كل مرة.

تبدو القاهرة المكان في الرواية مدانة؛ ففيها الأمن المتربص بالمفكرين والكتّاب، ومن قبل هي موطن الدعايات الكاذبة التي ملأت العقول زيفا وكذبا، وهي مجرد كلمات بلا أفعال، عندما تصل إلى الأمكنة / الأطراف تصبح عبثا وسخرية ولهوا. وهي – القاهرة – موطن التحقيق مع قناوي الذي انتهى بإيداعه في مستشفى الخانكة بالعاصمة، حيث لا أمل من خروجه ولا استرداد عقله. وهي أيضا موطن القيادة العليا للجيش التي أدارت التحقيق مع قناوي – المخلص الشهم – وأنهت الأمر بإدانته، وللمفارقة فإن هذه القيادة هي التي منحت قناوي نياشين وشهادات تقدير لدوره في حرب اليمن، وجده واجتهاده في العمل في ثكنات عدة، وتناست كل هذا عندما وصل مكبلا من هضبة السلوم تصحبه تقارير سرية ومختلقة تُدينه. إذن القاهرة / العاصمة مدانة بالزيف والظلم، رغم أنها أمام عامة الشعب والعرب مدينة التنوير والثقافة والأدب.

٣) اليمن:

وفيها نجد فضاء مفتوحا، تتحرك فيه شخصية قناوي، حيث نشاهد نماذج من الفساد الإداري والمالي والعسكري، وسوء التعامل مع القبائل

اليمنية، ونشاهد أيضا وجها لتهاوي المشروع القومي الناصري، حيث لا معنى للتجارب الوحدوية ولا التدخل العسكري مادام الأمر يعني استعلاء الجيش الغازي (المصري)، وإساءة معاملته للسكان، وتبديده للرصيد الذهبي لمصر، وكان هذا التدخل البداية الحقيقية لهزيمة ١٩٦٧م، التي أتت على البقية الباقية من المشروع القومي.

٤) النوبة:

وقد وردت الإشارة إليها في ثنايا الجزء الأول، في فترة طفولة بلال، حيث فضح ممارسات الناس الباعة والجيران، وانتهى الأمر برحيل الأسرة كلها.

٥) الصعيد:

حيث ذهب بلال يبحث عن صديقه قناوي وسط أهله، وهناك يخبرونه بمآل قناوي، ونرى في ثنايا السرد –كما مرّ ذكره– نظرة هؤلاء البسطاء للعاصمة فهي مكان القهر والحكم والسجن.

وبعبارة أخرى فإن الأمكنة في أطراف مصر (هضبة السلوم – النوبة – الصعيد)، تنظر للعاصمة نظرة إدانة.

* * *

لقد كشفت هذه الرواية عن انفجار جمجمة أحد المثقفين الذين انتهى بهم العمر كي يكون شاهدا على تهاوي الأحلام القومية، مثلما عاصروا صعود هذه الأحلام بكل شعاراتها ومقولاتها، وقد فضل السارد

(بلال) أن تكون هذه النهاية من صنعه وعلى طريقته الخاصة في التقنية السردية؛ بأن تتعلق جمجمته بسيخ من أسياخ الحدود الغربية لمصر، في طريقه للهرب. وهذه نهاية المثقف التنويري الذي آمن ثم كفر بفلسفات راديكالية كبرى، يبدو أنها لا تصلح لبيئتنا العربية أو فشلنا في تحقيق بعضها لطبيعة الشخصيات التي تولت تنفيذها أو لأن الفلسفة ذاتها كانت حلما – مجرد حلم – في نفوس أحبت السلطة والمال والثروة وأيضا التسلط.

الخاتمة

بعد هذا التطواف في عدد من الروايات العربية الجديدة، يمكن أن نعدد أبرز سمات ما بعد الحداثة العربية كما بدت في هذه العينة المنتقاة:

- إنها تعبر عن حالة التشظي الفكري والسياسي والثقافي الذي تعيشه الأجيال العربية في العقدين الأخيرين، واهتزاز إيمانها بالمسلمات الوطنية والقومية، وغياب الانتماء، وفقدان الهوية.
- إن التشظي سمة أساسية في البناء السردي، وهو المعادل الموضوعي فنيا وسرديا لحالة التشظي الفكري.
- حفلت الروايات بكثير من الشخصيات المتصارعة حياتيا وفكريا، وهو صراع من أجل مصالح الذات، وملذاتها، وليس في سبيل قيم عليا، وأهداف وطنية سامية، و غايات قومية وحدوية.
- اختفى الاحتفاء ببلاغة الأسلوب، وجماليات السرد التقليدية، وبات هم الكاتب / المؤلف الضمني، تصوير الأحداث بأيسر عبارة، وأخف لفظ.
- نرصد أيضا، أن موضوعات الرواية ملامسة الواقع الوطني المعيش، تستهدف عرض اهتراء الذات وتمزق البنية الاجتماعية.
- ظهر فساد النخبة الحاكمة، وانكفاء النخبة المثقفة وانشغالها بالحياة اليومية، فلا فائدة من النقاش أو التفكير، مادامت جميع

التيارات السياسية سواء في نظر الأجهزة الأمنية، الكل متَابَع ومراقَب، وكلما انزوى الفرد وابتعد عن السياسة، ابتعد الأمن عنه.

- تراجع الإدانة الفكرية للطروحات المغايرة، فلم يعد اليساري يهاجم اليميني ولا الإسلامي يهاجم العلماني، فقد اكتشف الجميع اللاجدوى أمام واقع سياسي متسلط مستبد، وركض نحو الأمركة.
- فقدان اليقين في الوحدة القومية، وتذبذب القناعة بجدوى المشروعات الوطنية، خاصة أن الروايات جاءت من ثلاثة أقطار تبنت علانية منظومة إصلاحية واضحة الفكر.
- ارتباطا بالنقطة المرجع السابقة، فإن روايتي: قلاع ضامرة والصمت والصخب أدانت النظام الحاكم في سورية الذي أعلن حزبه الحاكم منذ عقود (حزب البعث) الاشتراكية نهجا، وتحقيق الوحدة القومية هدفا، والحفاظ على ثوابت الأمة العربية قيما. ونكتشف في الروايتين: عنف السلطة وغشمها إزاء المعارضين لها، وأنها تعاملت مع الجميع على قدم سواء في البطش، ومارست الأجهزة الأمنية فنونا في الإيقاع بمن تبقى من المعارضة، إما بالتهديد أو بالترغيب. فيما انكفأ الزعيم وأنصاره على ذواتهم، وشهواتهم، والرغبة في توطيد أركان سلطتهم.
- أما رواية "وطن من زجاج" فهي معبرة عن حال الجزائر التي تبنت النهج الاشتراكي، ورفعت التعريب شعارا، ويفاجأ الشعب

والمثقفين أن كل المطروح سراب، ولا فائدة ولا غناء مما قيل، فالوطن ممزق من جماعات العنف الإسلامية، التي عانت القهر والبطش من السلطة.

- في حين عبرت رواية "أحلام محرمة" عن مصر: الشعب والمهمشين والطبقة المتوسطة والمناضلين والمثقفين، لتبدو الصورة فيها أشبه بالفسيسفاء صارخة الألوان. هذه مصر التي حددت الاشتراكية والقومية نهجا لها في الحقبة الناصرية، ثم انقلبت إلى النقيض في الحقبة الساداتية.

- أصبح من المسوغ هجرة الكفاءات والمثقفين العرب، فقد باتت الأوطان طاردة، وهذه الهجرة طالت الأقطار التي اتخذت المناهج الحداثية: الاشتراكية والقومية منهجا، وجاءت الهجرة طلبا للأمان والعيش الكريم واختارت في سبيل ذلك: الخليج بكل ما فيه من نظم توصف – في الأقطار التقدمية – بأنها رجعية، أو إلى الغرب خاصة دول المحتلين المرجع السابقين، ليكون المشهد شديد التناقض والعبثية والسخرية.

- صورة الوطن والعرب إذن: دامية في حوافها، مبعثرة في أشلائها، متطايرة في شعاراتها، ونلمح رؤوسا منكفئة، وأخرى منسحبة، وثالثة مهاجرة، وأعينا باكية.

المصادر والمراجع

المصادر (الروايات):

- عبد الرحمن حلاق، "قلاع ضامرة"، منشورات دار حوار، اللاذقية، سورية، ٢٠٠٧م.
- محمود حامد، أحلام محرمة، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٠.
- نهاد سريس، الصمت والصخب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- ياسمينة صالح (روائية من الجزائر)، وطن من زجاج (رواية)، الدار العربية للعلوم – ناشرون (بيروت)، ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط١، ٢٠٠٦م.

المراجع:

- برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

- بيتر بروكر (إعداد)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ١٩٩٥م.

- تيري إيليجتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: د. منى سلام، نشر: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، سلسلة دراسات نقدية، ٢٠٠٠م

- جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

- جان ريكاردو، القضايا الجديدة للرواية، ترجمة: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م

- جوناثان كلر، مدخل إلى التفكيك، ترجمة: حسام نايل، كتاب منشور مع عدد مجلة إبداع، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء وربيع ٢٠٠٨م

- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط١، ١٩٩١م.

- د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢.

- د. سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ١٤٤، ط١، ٢٠٠٤م.

- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م

- د. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.

- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- فريدريك جيمسون، التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣- ١٩٩٨م)، منشورات أكاديمية الفنون، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م

- د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

- د. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون،، القاهرة، ٢٠٠٥

– د. مدكور ثابت، كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟ الإيهام التعاقدي، اللاإيهام. المكتبة السينمائية سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، ط١، ١٩٨٧م

– يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

الدوريات والمجلات:

- إبراهيم فتحي، الحداثة ما بعد الحداثة، دراسة بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٨، أغسطس ١٩٩١م
- إيهاب حسن، نحو مفهوم لما بعد الحداثة، ترجمة: صبحي حديدي، ضمن ملف "ما بعد الحداثة" مجلة الكرمل، العدد المرجع السابق. بيروت، العدد ٢٧٥، يناير ٢٠٠١
- خير الدين حسيب، حول ذكرى ثورتي يوليو والجزائر، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٢٨١، يوليو ٢٠٠٢م.
- سلمان رشيد سلمان، مؤشرات المستقبل وواقع الأمة العربية، دراسة منشورة في مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٢٨٢، أغسطس ٢٠٠٢.
- سمير أمين، تجاوز الحداثة أم تطويرها؟ ضمن ملف "ما بعد

الحداثة"، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله (فلسطين) عمان، الأردن، شتاء ١٩٩٨م.

- صبحي حديدي: الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة، ماذا في الـ ما بعد: من قبل ومن بعد؟، ضمن ملف "ما بعد الحداثة"، مجلة الكرمل، عدد سابق.

- د. صلاح قنصوه، الفن والشكل والحداثة، دراسة بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (١١)، نوفمبر ١٩٩١م.

- عبد الفتاح أحمد يوسف، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي: نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، بحث منشور في أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، القاهرة ديسمبر ٢٠٠٣ م، المجلد الثاني.

- : فجوة علمية مفزعة بين العرب وإسرائيل، التقرير الاستراتيجي العربي ١٩٩٩، القسم الخامس، نشر: مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، ١٩٩٩م

- فرانك كايم، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد محمد حسن، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد الثالث، شتاء ٢٠٠١ م.

- ليلى العرباوي، الثقافة الوطنية في الجزائر، مجلة المستقبل العربي،

- مارشال بيرمان، الحداثة: أمس واليوم وغدا، ترجمة: جابر عصفور، مقال بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٤)، إبريل ١٩٩١م.
- د. محمد علي الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا: الكتابة والتفكيك، دراسة منشورة في مجلة فصول، العدد ٦٨، ٢٠٠٦.
- منير الحمش، مقاربة الواقع العربي في ضوء العلاقة بين التنمية والاستقرار، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٣٥٣، يوليو ٢٠٠٨م.
- :ميراث الإيديولوجية القومية كمصدر للأزمة النظام العربي، التقرير الاستراتيجي العربي ١٩٩٩م، عدد سابق.
- د. نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، دراسة بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس، العدد الرابع، ١٩٨٦م.

المؤلف

أ. د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي، وباحث في الإسلاميات والحضارة، وقاص وروائي ومسرحي.

صدر له:

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية :

١) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١

٢) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٣) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

٤) اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

٥) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٦.

٦) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

٧) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

٩) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٧م.

١٠) عضو فريق التأليف في كتاب : التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه : تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، جائزة كتارا للرواية العربية، العام ٢٠١٩م.

١١) التحيز في المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والنصوص والتجارب، في كتاب محكم جماعي بالاشتراك : تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل ٢٠١٩م، الصفحات (٤٥-١١٢).

١٢) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٣) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٤) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٥) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠

ثانيا: الإسلاميات والحضارة:

١٦) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

١٧) الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٨) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

١٩) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٦م

٢٠) منهج الرسول (صلى الله عليه وسلم) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٨م.

٢١) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠.

٢٢) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات، إسلاميات، القاهرة، ٢٠٢٠

٢٣) صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد، الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في المسابقة الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر ٢٠٢٠.

ثالثا: الإبداعات الأدبية:

٢٤) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٢٥) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م.

٢٦) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصةبالقاهرة، ٢٠٠٢، نشر : مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٢٧) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢٨) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٢٩) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٣١) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٣٢) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣٣) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٣) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٤) رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٦) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٧) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٧م.

الفهرس

إهداء ٥

مقدمة ٦

تمهيد ١٢

الفصل الأول: رواية قلاع ضامرة.. وتهاوي قلاع الإيديولوجيا.............................. ٤٣

الفصل الثاني: رواية الصمت والصخب .. الجسد آلية للتعبير والاستلاب والرفض........... ٦٧

الفصل الثالث رواية وطن من زجاج.. تهشم الذات والهوية والوطن.......................... ٩٤

الفصل الخامس: رواية أحلام محرمة .. وئد الحلم القومي، وانزواء المثقف ١٣٦

الفصل الخامس: رواية انفجار جمجمة .. موت المثقف وانكشاف الزيف ١٥٩

الخاتمة ١٨٠

المصادر والمراجع.. ١٨٣

المؤلف ١٨٩